10 . 8 . 254

Digitized by Google

Otto Ludwig,

Shakespeare-Studien.

Aus dem Nachlasse des Dichters

herausgegeben von

Moritz Heydrich.

Leipzig
Verlag von Carl Cnobloch.
1872.

Das Recht der Ueberſetzung in andre Sprachen iſt vorbehalten.

Inhalt.

Seite

Vorbericht des Herausgebers . . . . . 1—CXV

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840 — 1851 3

B. Studien aus den Jahren 1851 — 1855 23

C. Studien aus den Jahren 1855 — 1856 123

D. Studien aus den Jahren 1857 — 1858 165

E. Studien aus den Jahren 1858 — 1860 260

F. Studien aus den Jahren 1860 — 1865 369

G. Studien aus dem Jahre 1865 518

Regiſter 533

Vorbericht

zu Otto Ludwig's Shakespeare-Studien.

Im innigsten Zusammenhange mit Ludwig's Dramen, mit seinen dramatischen Plänen und Fragmenten stehen seine dramaturgischen Studienhefte. Sie beginnen schon früh, schon in der Leipziger Periode, in der Absicht, durch Zergliederung und Besprechung gelesener und aufgeführter Dramen über die künstlerische Behandlung des Dramas, besonders der Tragödie, sich Klarheit zu verschaffen. Nach den Erfolgen des „Erbförsters" und der „Makkabäer" wurden sie immer umfangreicher und bedeutender, immer mehr auf das Studium Shakespeare's gerichtet. Je tiefer er in ...en nun ausdrücklich als „Shakespeare-Studien" bezeichneten Niederschriften in die Geheimnisse der dramatischen Komposition Shakespeare's eindrang, desto schärfer ...urde seine Selbstkritik, desto strenger die Anforderungen ... sein dramatisches Talent. Er suchte es immer mehr reinigen, zu klären, und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeare's durchzubilden. ... suchte immer klarer darüber zu werden, worin denn eigentlich das ihr Eigenthümliche, worin der Unterschied derselben von der Kompositionsweise der anderen drama-

tischen Meister bestehe. Da bedenklich zunehmende Krankheit die poetische Thätigkeit oft lange Zeit hemmte und störte, so traten die Shakespearestudien immer mehr in den Vordergrund seiner Bestrebungen. Das Thema, die Detailuntersuchungen derselben wurden nun immer mehr eine sorgfältige Analyse der dramatischen Behandlungsweise Shakespeare's, besonders auf dem Gebiete der Tragödie. Wie verfährt Shakespeare und wie die Anderen? Worin unterscheiden sie sich von ihm, worin sind sie ihm verwandt? Dies suchte er sich immer klarer zu machen, dies im Detail der Kompositionsweise immer bestimmter und anschaulicher nachzuweisen. Fast täglich fortgeführt, sollten diese Untersuchungen eine in sich festabgeschlossene Darstellung und Analyse der Shakespeare-Dramaturgie werden. Er sah sie blos als ein immer noch zu verbesserndes Studienmaterial an, das erst nach reifster innerer Durchbildung in künstlerisch abgeschlossener, wohlgeordneter Gestalt veröffentlicht werden sollte. Der Stoff häufte sich immer massenhafter, die Zusammenfassung, die Redaction desselben wurde immer schwieriger, und in der verschiedenartigsten Form versucht.

Die im Nachlasse vorgefundenen 6 Hefte seiner Shakespeare-Studien, in 4 Manuscriptbänden und 1 Hefte, zu denen noch viele Bände und Hefte dramaturgischer Vorstudien gehören, sind tagebuchähnliche Niederschriften, jahrelang ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung eifrig fortgesetzt. Er selbst nannte sie das Tagebuch, die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, um sich einen Weg zu bahnen. Von den Bedürfnissen der eigenen dramatischen Praxis ausgehend, sollten sie ihm zunächst nur Hilfsmittel, Regulatoren derselben werden.

Sie brachten manchen Umschwung, manche Klärung und Berichtigung seiner künstlerischen Ueberzeugungen, sie zeigen einen sehr eigenthümlichen Bildungsprozeß, dessen Abschluß in poetischen Werken erfolgen sollte. Als authentische Zeugnisse desselben würden sie, auch ganz abgesehen von ihrem dramaturgisch fördernden Inhalte, für die Charakteristik und Beurtheilung eines der bedeutendsten Menschen und Künstlers unserer Zeit als Selbstbekenntnisse wichtig und unentbehrlich sein. Doch ihr sachlicher Inhalt ist nicht minder werthvoll. Als Specialexcurs über die dramatische, insbesondere die tragische Kunstbehandlung Shakespeare's sind sie für die deutsche Dramaturgie, für die dramatische Kunstgeschichte ein sehr fördernder und werthvoller Beitrag.

Was sie vor Allem, auch gegenüber der reichen deutschen Shakespeare-Literatur auszeichnet, das ist der streng festgehaltene, künstlerische Gesichtspunkt, von dem sie ausgehen.

Worin sich die verschiedenen Behandlungsweisen der Tragödie unterscheiden, was das ihnen Gemeinsame, was darin Vergängliches, Aufzugebendes, Weiterzubildendes ist, dies kann nur durch die detaillirteste Untersuchung der dramatischen Komposition, durch die bestimmteste Charakteristik, durch den exacteſten Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen aufgezeigt werden. In allen anderen Künsten sind diese Fragen gründlicher erörtert worden, als in der dramatischen. Und doch muß der ausübende Künstler, gegenüber den vielen, ihn leicht beirrenden Mustern, zunächst und vorzugsweise immer wieder auf sie geführt werden. Ohne ihre Lösung ist eine gründliche Geschichte der dramatischen Kunst geradezu

unmöglich. Nur auf dem Gebiete der griechisch-dramatischen Kunst haben wir, Dank den Forschungen O. Müller's, Welker's u. A. eine ziemlich erschöpfende Darstellung der Kompositionsgrundsätze, die freilich, wie z. B. Gruppe's lehrreiche „Ariadne", meist zu wenig auf die Shakespeare's, und auf den Fortschritt derselben gegenüber der antiken Rücksicht nimmt. Auf dem Gebiete der Tragödie ist es leichter, als auf dem der Komödie zur Klarheit über die Technik zu kommen, denn hier sind, genau betrachtet, doch nur die antike und die Shakespeare's die typischen und epochemachenden, die anderen sind mehr oder weniger Nachahmungen derselben, oder Verirrungen. Alles Wesentliche der tragischen Komposition läßt sich schon in einem detaillirten, gründlichen Vergleiche der antiken und der Shakespeare'schen Tragödie entwickeln und darstellen. Und doch haben wir, trotz trefflicher Vorarbeiten dazu, noch immer keine wohlabgeschlossene Darstellung des Gemeinsamen, des durchaus Verschiedenen, des Aufzugebenden beider Kompositionsarten. Insbesondere aber herrscht über das Verhältniß beider zur deutschen noch vielfacher Irrthum, Streit und Zwiespalt, der nur durch eine exacte Untersuchung dieser Kompositionsarten beseitigt werden kann. Trotz den trefflichen Untersuchungen Tieck's, von Gervinus, Ed. Devrient, Vischer, L. Klein u. A. ist hier noch Vieles zu erörtern, zu entwirren, zu lösen. Damit aber muß jetzt vor Allem Ernst und ein vollständiger Abschluß gemacht werden.

Der Vergleich der Komposition Shakespeare's mit der deutschen ist auch in unserer Shakespeare-Literatur noch immer sehr lückenhaft. Sie giebt darüber in den wichtigsten Kompositionsfragen oft nur zaghafte, ängstlich

zurückhaltende Andeutungen. Aber das Bedürfniß, damit ganz in's Klare zu kommen, zeigt sich doch unverkennbar bereits in den verschiedenen charakteristischen Richtungen derselben, wenn es auch bisher meist nicht scharf genug vortrat. Gegenüber der stürmisch-enthusiastischen Verherrlichung Shakespeare's in der ästhetisch-literarischen deutschen Sturm- und Drangzeit, gegenüber der geistreichen Charakteristik desselben vom romantisch-poetischen Standpunkte, sowie der, die technischen Fragen wenig beachtenden, sie oft mehr verwirrenden als lösenden systematisch-philosophischen, metaphysisch-ästhetischen Betrachtungsweise, trat mehr und mehr der historisch-politische, und neuerdings besonders der philologisch-kritische Standpunkt in den Untersuchungen der deutschen Shakespeare-Forscher in den Vordergrund. Doch von allen diesen Gesichtspunkten aus kam man immer wieder zu demselben Resultate, zum Bekenntnisse der Sturm- und Drangzeit, daß Shakespeare für das deutsche Drama das reinste, förderndste Muster, die feste, nie aufzugebende Grundlage sei. Die neuesten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die alle Richtungen der Shakespeare-Literatur zu concentriren und im Gesammtorgane ihres Shakespeare-Jahrbuches in verdienstvollster Weise zu vereinigen bemüht ist, drängen mehr und mehr auf die Betrachtung der Shakespeare'schen Komposition, obgleich auch in ihnen der kritisch-philologische Standpunkt noch immer sehr vorherrscht. Ihnen reihen sich nun in durchaus selbständiger und eigenthümlicher Weise Ludwig's Untersuchungen an, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch-praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeare's

und der deutſchen. Er betrachtet ſie nicht mit dem Fernglaſe des philoſophiſchen Syſtematikers, ſondern mit dem naiven, das feinſte Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktiſchen Künſtlers.

Aus dem eigenthümlichen Zwecke der tragiſchen Behandlung Shakespeare's die pſychologiſche Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit ſeiner dramatiſchen Form nachzuweiſen, das iſt die Hauptabſicht dieſer Studien.

Die treibende, drängende Seele der dramatiſchen Technik iſt eben der, jeder dramatiſchen Kunſtgattung innenwohnende eigenthümliche Kunſtzweck.

Man glaubt, dies Thema ſei erſchöpft. Man hat neuerdings die Unterſuchungen über tragiſche Schuld, Furcht und Mitleid, über die Behandlung und Reinigung der Leidenſchaft immer mehr vernachläſſigt, ja man hat ſonderbarerweiſe gerathen, doch endlich einmal von dieſen veralteten Schulgrübeleien ganz abzuſehen. Und doch iſt die verſchiedene Behandlung eben dieſer Kardinalpunkte der Tragödie das charakteriſtiſche Merkmal, der Kern, die Wurzel der verſchiedenartigen Kompoſitionsweiſen, der Grundkeim aller Abweichungen von der Kunſtbehandlung Shakespeare's, insbeſondere auch der deutſchen. Kein Dramatiker hat damit ſo Ernſt gemacht wie Shakespeare, und eben darin iſt er auch von den bedeutendſten und beſten Dramatikern nicht erreicht, nicht übertroffen worden. Nächſt Leſſing war kein deutſcher Dramaturg ſo feſt und klarblickend auf dieſe weſentlichen Punkte der Tragödie gerichtet wie Ludwig. Es iſt ein großes Verdienſt ſeiner Studien, der Leichtfertigkeit unſerer Zeit gegenüber wieder einmal Ernſt zu machen mit den Dingen, die Hauptſachen der Kompoſition klar erkannt und

ufgezeigt zu haben. Seine Forſchungen knüpfen wie die eſſing's direkt an Ariſtoteles an, ſie entwickeln den merſten, eigenthümlichen Zweck der Tragödie, ſie weiſen ach, wie Shakespeare ihn feſthielt, mit welchen Kunſt- itteln er ihn erreichte. Der Vergleich derſelben mit der ıtiken Behandlungsweiſe und mit der deutſchen iſt frei- ch oft nur andeutungsweiſe, aber in allem Weſentlichen it durchdringendem Scharfſinn erörtert. Die pſycholo- ſchen Geſetze der Phantaſiewirkung werden aus dem weck, aus der Abſicht der Tragödie enthüllt und in ıſchaulichſten Beiſpielen nachgewieſen. Nicht von meta- yſiſchen Begriffsentwickelungen der Idee des Schönen, s Tragiſchen, von keinem philoſophiſchen Syſtem geht dwig aus, wie die meiſten Dramaturgen ſeiner Zeit, ndern vom durchaus praktiſchen Standpunkte, vom Be- rfniſſe des dramatiſchen Dichters, in der bildlich-an- aulichen, kraftvoll-naiven, ſtreng-ſachlichen Weiſe, wie alten italieniſchen Meiſter über den Zweck und die ittel, über die Technik ihrer Kunſt dachten und ſchrie- ı. Seine ſachlich-vielſeitige Betrachtungsweiſe der Tech- , ſeine Studien über die Leidenſchaft und ihre Behand- ıg in der Tragödie erinnern an Leonardo da Vinci's terſuchungen. In der immer neuen Umbildung ihrer ine und Entwürfe, in der ganzen Art und Natur es Charakters haben Beide überhaupt viel Verwandtes. ging, wie die Meiſter der bildenden Kunſt, die über hnik ſchrieben, von den beſtimmteſten Detailunter- ungen derſelben aus, vor Allem von ſorgfältigſter bachtung der Natur und Wirklichkeit. Ebendeßhalb die Form ſeiner Unterſuchungen vom Anfang an e ſyſtematiſche, ſie würde bei der von ihm beabſich-

tigten Umgeſtaltung des reichen Studienmaterials eine künſtleriſch in ſich abgeſchloſſene, ſicher keine philoſophiſch-ſyſtematiſche geworden ſein.

In der verſchiedenartigen Auffaſſung und künſtleriſchen Darſtellung der Natur und Wirklichkeit fand er den Grund, die Wurzel der charakteriſtiſchen Verſchiedenheiten des dramatiſchen Kunſtſtyls. Er ſpürte vor Allem der verſchiedenartigen Behandlung der Verhältniſſe der Schuld und des Leidens nach, er ſuchte nachzuweiſen, daß die ethiſchen und künſtleriſchen Mängel der deutſchen Tragödie eben durch die Abweichung von Shakespeare's Behandlung derſelben entſtanden ſeien, daß ſie nur durch konſequente Annäherung an dieſelbe beſeitigt werden können. Den Hauptunterſchied der tragiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's fand er darin, daß er immer von der Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens, nicht von einem abſoluten Vernunftideale menſchlicher Vollkommenheit ausging, daß er die Menſchen darſtellte, nicht, wie wir wünſchen, daß ſie wären, oder ſein möchten, ſondern wie ſie wirklich ſind, nur im künſtleriſch-vergrößerten und gelichteten typiſchen Spiegelbilde, daß die Kompoſition ſeiner tragiſchen Charaktere ſtreng und konſequent die Geſetze der Wirklichkeit enthüllte, daß alles Detail der Kompoſition, der Handlung, des Dialogs, der Schickſalbehandlung eben aus der tragiſchen Art und Natur ſeiner Charaktere ſtreng konſequent, und nur aus ihr folge. In der künſtleriſchen Behandlung ſeiner Charaktere, ſtreng nach der Natur und Wirklichkeit, durchaus im Einklange mit der Erfahrung und Geſchichte ſah er den Centralpunkt, das innerſte Geheimniß der tragiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's, darin ſah er den Grund

und die Wurzel der durchaus verſchiedenen Behandlungsweiſen, der einſeitig-idealiſtiſchen, der naturaliſtiſchen, oder einſeitig-realiſtiſchen, die allerdings auch in unſerer klaſſiſch-dramatiſchen Kunſtperiode, und mehr noch nach ihr verhängnißvoll-verderbliche Einwirkungen Rouſſeau's und Diderot's zeigen, von denen eben nur Shakespeare unſere Tragödie befreien kann. Die Charakteriſtik insbeſondere der idealiſtiſch-dramatiſchen Behandlungsweiſe, und ihres Verhältniſſes zur Wirklichkeit, die Unterſuchungen über die daraus folgenden ethiſchen und künſtleriſchen Mängel unſerer deutſchen Behandlungsweiſe, auch der klaſſiſchen, trat immer mehr in den Vordergrund ſeiner Studien. Der Kompoſitionsunterſchied Shakespeare's und Schiller's wird vom techniſchen Geſichtspunkte künſtleriſcher Behandlung der tragiſchen Charaktere, der Schuld und des Leidens, des Schickſals, des Dialogs anſchaulich beleuchtet und aufgezeigt. Auch Ludwig ſah immer klarer ein, daß man über die Mängel unſerer tragiſchen Kompoſitionsweiſe Shakespeare gegenüber, endlich zu feſten kritiſchen Abſchlüſſen kommen, daß mit gewiſſen Neigungen und Vorurtheilen gründlich gebrochen werden müſſe, die freilich mit dem Edelſten und Beſten unſeres Nationalcharakters, mit der Pietät gegen unſere bahnbrechenden dramatiſchen Meiſter zuſammenhängen, die aber doch aufgegeben werden müſſen, wenn die deutſche Tragödie, das deutſche Drama zu der ſo ruhmvoll erſtrebten Vollendung kommen ſoll. Er ſuchte der Verwirrung des Urtheils, der Unſicherheit, dem Umhertappen der dramatiſchen Praxis, die beſonders in ſeiner Jugendzeit durch die abſtrakt-philoſophiſchen Unterſuchungen mehr gefördert als beſeitigt wurden, auf Leſſing's Wege ein Ende zu

machen, vor Allem die technische Kraft zu stärken und zu regeln, den Künstler auf das Wesentliche, Nothwendige zu führen, ihn fest darauf zu concentriren.

Es muß einem anderen Orte vorbehalten werden, das hier nur flüchtig angedeutete Verhältniß seiner Untersuchungen zu den früheren und gleichzeitigen anderer Dramaturgen gründlich und detaillirt zu erörtern. Hier kam es zunächst nur darauf an, das Hauptverdienst seiner Studien zu betonen, die klare und anschauliche Beleuchtung der Komposition Shakespeare's vom künstlerisch-praktischen, technischen Gesichtspunkte.

Was Ludwig in seiner Jugend, wie alle seine Berufsgenossen, suchte und nicht fand, was auch die besten Universitäten nicht lehren, die Anleitung und Förderung künstlerisch-technischer Durchbildung, darüber erhielt er die vollste Klarheit auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien. Unsere Dramatiker können noch immer nur auf autodidaktischem Wege sich bilden. Noch jetzt ist auf Universitäten das Fach der dramatischen Kunstgeschichte, der dramatischen Kunstlehre von Philosophen, Philologen und Historikern besetzt, die das, worauf es vor Allem in der Kunst ankommt, meist nur aus Bücherstudien schöpften, die es nicht aus eigener Erfahrung erlebt und erkannt haben. Was man dem modernen Dramatiker in der Jugend nirgends lehrte, das kann er nur auf weiten Umwegen, meist erst in der Zeit lernen, wo die instinctive Jugendkraft seiner Phantasie durch Studien und Lebenskämpfe gebrochen ist. Dies war auch Ludwig's Schicksal. Er mußte Autodidakt sein, wenn er auch die besten Universitäten seiner Zeit besucht hätte. Maler, Bildhauer und Musiker lernen in den Werkstätten der

Meiſter, auf den Akademien das Handwerk, die Technik, die Geſchichte ihrer Kunſt. Aber noch giebt es keine Universitäten, die junge anſtrebende Talente ſachkundig einführten in das Handwerk, in die Technik, in die Geheimniſſe der dramatiſchen Kompoſition. Schon Schiller forderte auf, eine dramatiſche Kunſtakademie zu gründen, doch meinte er, ſie müſſe eine Art Zuchthaus ſein, bei der gräßlichen Verwilderung unſerer dramatiſchen Talente. Und ſteht es jetzt etwa beſſer? Wo ſind die erfahrenen Meiſter, die ihnen rathend, ermunternd, warnend zur Seite ſtehen? Es iſt Pflicht der Univerſitäten, die jungen Talente ſobald als möglich einzuführen in die Grundſätze der dramatiſchen Kunſtbehandlung, in die Technik, die Geſchichte der Kunſt. Auf dieſem Wege wird man dem ſteigenden Kunſtverfall am kräftigſten und ſicherſten entgegenwirken. Man berufe ſachkundige Künſtler vom Fach, denen die Heranbildung dramatiſcher Dichter, Kritiker und Bühnenleiter eine ernſte und ausſchließliche Lebensaufgabe iſt. Die Heranbildung derſelben iſt dem Verfall der dramatiſchen Kunſt gegenüber eine drängende Nationalangelegenheit. Es wird endlich Zeit, daß Künſtler vom Fach ihren Platz erhalten auf deutſchen Univerſitäten, um junge Künſtlertalente zu fördern und zu leiten. Uhland's Nachlaß, ſeine muſterhaft-anſchaulichen Vorleſungen geben darüber volle Klarheit, daß der Künſtler der beſte Kunſtphiloſoph, daß ſein Lehrverfahren das förderndſte iſt. Auch Ludwig's Studien zeigen den Weg einer naiven Darſtellungs- und Lehrmethode, die, künſtleriſch durchgebildet und an's Ziel geführt, den Vorträgen über dramatiſche Kunſtgeſchichte, über Kunſtlehre auf Univerſitäten und Gymnaſien eine ſehr fördernde An-

regung bringen kann. Der Anſchauungsweg, den die ſtille, iſolirte Forſchung ſuchte und fand, würde dann nicht blos die jungen Dichter lebendigſt fördern, er würde in's Leben ſelbſt kräftig eingreifen, Charakter und Talent ſtählend und durchbildend. Der Künſtler vom Fach weiß, worauf es ankommt, weil er von der künſtleriſchen Praxis ausgeht, er iſt der geeignetſte Lehrer, um junge Talente über den Zweck und die Mittel der Kunſt aufzuklären, er betrachtet und beurtheilt das Kunſtwerk nicht nach fremdem Maßſtabe. — Als Handbuch für den Künſtler vor und nach der Arbeit werden Ludwig's Unterſuchungen ihn, auch wo er nicht einſtimmt, ſehr weſentlich fördern und anregen. Sie werden eine Reviſion vieler dramaturgiſch-wichtiger Grundſätze veranlaſſen und manche ſeltſam fortwuchernde Vorurtheile gründlich beſeitigen. Sie ſind ein wichtiges Ferment der deutſchen Dramaturgie, vorwärts drängend und treibend, und zwar mit beſtimmteſter Aufzeigung des Weges, noch ausſchließlicher auf Shakespeare's Kompoſition gerichtet, als die Unterſuchungen Leſſing's, die doch meiſt nur andeutungsweiſe erörterten, daß und warum Shakespeare die Grundlage und das beſte Muſter des deutſchen Drama's ſei. Was auch Leſſing fehlte, im Bezug auf die tragiſchen Charaktere und die tragiſche Kompoſition, in ſeiner Theorie wie in der Praxis, das hat Ludwig klar und beſtimmt aufgezeigt. Er knüpft direkt an ihn an, und führt ſeine Sache weiter, wie Leſſing in ſeiner Dramaturgie, insbeſondere auf das Gebiet der Tragödie gerichtet.

Gelang es ihm auf dieſem Studienwege, wie ich dies im erſten Bande durch die Darſtellung des Entwickelungsprozeſſes ſeiner dramatiſchen Pläne und Fragmente nach-

ewieſen zu haben glaube, ſich immer mehr von den in llen Künſten auf Abwege führenden Extremen einſeitig- dealiſtiſcher und falſch-realiſtiſcher Behandlung frei zu nachen, ſo wurden ihm dadurch auch die Fehler der deutſchen Tragödienbehandlung überhaupt immer klarer. Der Nachweis derſelben durch anſchaulichſte Beleuchtung des Details tragiſcher Kompoſition iſt ein Hauptthema ſeiner Unterſuchungen. Der Shakespearekultus wäre etwas Krankes und Unwahres, er würde die Entwickelung des modernen Drama's mehr hindern als fördern, wenn es nicht vor Allem ſeine Aufgabe wäre, den direkteſten Einfluß der Shakespeare'ſchen Kompoſition auf das deutſche Drama nachzuweiſen und zu fördern, die Mängel und Fehler der deutſchen Behandlungsweiſe klar zu beleuchten. Und doch verhalten ſich auch die tüchtigſten deutſchen Shakespeare-Forſcher in dieſer Beziehung noch immer ſehr zurückhaltend und zaghaft oder befangen. So verſicherte z. B. noch der Jahresbericht des zweiten Jahrbuches der Shakespeare-Geſellſchaft: „von einer Nachahmung Shakespeare's ſei gar nicht die Rede, das deutſche Drama ſolle ſeine Bahn behalten.“ Es muß aber in der That die Rede davon ſein. Das deutſche Drama hat, im direkteſten Gegenſatze zum franzöſiſchen und zu allen anderen, in ſeiner Blüthezeit Shakespeare nachgeſtrebt, das Beſte und Echteſte iſt dadurch erreicht worden. Dies Streben kann nur dann ganz an's Ziel kommen, wenn Das klar und anſchaulich nachgewieſen wird, worin es eben von dieſem Ziele abwich, wenn die Punkte genau erörtert werden, wo das deutſche Drama ſeine Bahn eben nicht behalten, ſondern aufgeben und Vorurtheile ablegen muß, die ſeine Bahn zu immer rei-

nerer Kunſtvollendung hemmen und aufhalten. Und eben darüber geben Ludwig's Studien ſehr belehrende, oft ganz neue Aufſchlüſſe und Anregungen. Sie haben Vieles überzeugend klar gemacht, was im Bezug auf das Verhältniß der Shakespeare'ſchen und der deutſchen Tragödienbehandlung ſtreng feſtgehalten werden muß. Die Beſprechung des Inhaltsfortſchrittes der einzelnen Bände ſeiner Studien wird dies noch genauer und beſtimmter erörtern. Er deckt die Mängel des deutſchen Dramas, die großentheils aus einer falſchen Auffaſſung, aus unklarer Erkenntniß des innerſten Weſens der dramatiſchen Kompoſition Shakespeare's entſtanden, wurzelhaft auf durch ſtreng techniſche Entwickelung derſelben. Und in dieſer Beziehung füllen ſeine gründlichen und genialen Unterſuchungen eine den praktiſchen Künſtler ſehr hemmende, chaotiſche Lücke unſerer Shakespeare-Literatur. Sie zeigen den ſchon früh betretenen, zu früh verlaſſenen Weg eines deutſchen Dramas, das in allem Weſentlichen an Shakespeare's Behandlung feſthalten und doch dabei original-deutſch bleiben wird. —

Nachdem ich das Hauptthema ſeiner Unterſuchungen beleuchtet habe, iſt nun zunächſt über die Methode, über die vorgefundene Geſtalt und über mein Verfahren im Bezug auf die Auswahl und Veröffentlichung derſelben hier ausführlicher zu berichten.

Sie waren zunächſt zu eigenem Handgebrauche Ludwig's, für ſeine poetiſche Praxis beſtimmt. Daher eben ihre tagebuchähnliche Geſtalt, daher die Einverwebung vieler ſeiner Pläne und Fragmente, die nach gefundenen Studienreſultaten corrigirt, verändert, oder verworfen wurden. Erſt ſpäter trat ihm der Gedanke der Ver-

öffentlichung der Studien näher. Die Themas der Dramaturgie gruppirten ſich nach und nach im Verlaufe der Studien, ohne vorher entworfenen feſtſchemaniſirten Plan. Aber eben dies allmälige, immer tiefere Eindringen in die Hauptthemas der Dramaturgie Shakespeare's giebt den Studien auch in der unfertigen Geſtalt, in der ſie im Nachlaß vorgefunden wurden, einen eigenthümlich feſſelnden, dramatiſch vorwärtsdrängenden Charakter, den auch die präciſeſte ſyſtematiſche Darſtellung nicht haben würde. Gleichwohl konnten ſie in der vollen Breite ſachlicher und perſönlicher Darſtellung, eben weil ſie nicht druckfertig waren, nicht abgedruckt werden. Ludwig's ſtrenge Gewiſſenhaftigkeit, nur das reif und fertig Abgeſchloſſene zu veröffentlichen, mußte daher hier vor Allem bei der Frage der Herausgabe dieſer Studien manche Bedenken und Meinungsverſchiedenheiten hervorrufen.

Sollten ſie, weil die reife, feſt in ſich abgeſchloſſene Geſtalt, in der ſie Ludwig ſelbſt zu veröffentlichen dachte, nicht vorlag, ebendeßhalb gar nicht gedruckt werden? Es war ſehr ernſtlich davon die Rede. Aber dieſe Geſtalt, dies zeigte mir ſchon die erſte flüchtige Durchſicht der Manuſcripte, gleich nach dem Abſcheiden des Dichters, war ja doch ſchon in den Niederſchriften ſelbſt gegeben, ſie ſchimmerte deutlich überall durch, wenn auch oft durch zu vieles Detail getrübt und verdunkelt. Aus unſerem langjährigen perſönlichen Verkehr kannte ich die eigenthümlichen, mich oft tief ergreifenden Prozeſſe dieſer Studien. Ich war Zeuge der ſtrengen Gewiſſenhaftigkeit, der mancherlei Schwankungen und Trübungen derſelben durch die ſteigende Krankheit. Ich kannte den kritiſchen Scharfſinn, die wichtigen Reſultate, die originale Methode

ſeiner Unterſuchungen aus unſeren Geſprächen. Schon bei der erſten Durchſicht war es mir unzweifelhaft, daß dieſe Studien eben nur in der ihm durchaus eigenthümlichen, freien, ungezwungenen Geſprächsweiſe veröffentlicht werden müßten, daß dies eben gerade ihre eigenthümliche Form war und werden mußte, daß die Aufgabe des Herausgebers hier nur die ſein konnte, die gleichſam inſtinktiv entſtandene, Ludwig immer klarer vorſchwebende Geſtalt, in der das Ganze zu veröffentlichen ſei, aufzufinden, ſie durch ſorgfältigſte Ausſcheidungen möglichſt klar und anſchaulich zu machen. Die Prüfung anderer Sachkundiger, der das Werk nun zunächſt vertrauensvoll übergeben wurde, ergab manche andere Auffaſſung. Die Meinungsverſchiedenheiten machten die Herausgabe immer ſchwieriger, zuletzt geradezu fraglich. Sie ſollten für die Herausgabe gar nicht geeignet ſein, ſie ſollten nur als Aphorismen in ſehr beſchränkter Auswahl, oder in knapper ſyſtematiſch-ſchematiſirter Anordnung zuſammengeſtellt erſcheinen. Immer abweichendere Meinungen veranlaßten wieder neue Prüfungen anderer Sachkundigen. Ich erhielt ſie daher erſt ſpät wieder, da ich ſie als wichtigſte Quelle für die biographiſche Charakteriſtik Ludwig's dringend brauchte. Die Darſtellung der letzten, merkwürdigſten Lebensperiode Ludwig's war ohne Charakteriſtik der Studien, dieſe ohne authentiſchen, möglichſt vollſtändigen Abdruck derſelben geradezu unmöglich. Auch nach intimſtem perſönlichen Umgange mit Ludwig, nach vollſtändiger Kenntniß ſeiner Art und Natur, wie der Methode ſeines Schaffens und Forſchens, mußte die Charakteriſtik Ludwig's ohne urkundliche, bisher noch nicht veröffentlichte Nachweiſe dem

Scheine ſubjektiver Darſtellung ausgeſetzt ſein, und der war doch vor Allem zu vermeiden bei einer Natur, die objektive Darſtellung immer eifriger erſtrebte, ſubjektive Darſtellung immer ſtrenger verwarf. Die Nothwendigkeit der Herausgabe der Studien wurde mir immer klarer, immer unabweisbarer. Beim Abſchluſſe meiner Arbeit über die Pläne und Fragmente, die zur Darſtellung der letzten Periode, zur vollſtändigen Lebendigmachung ſeiner Dichtergeſtalt mir nicht minder nothwendig ſchien, wurde mir die Methode auch für die Herausgabe der Studien unzweifelhaft klar. Immer neue Durchſicht derſelben beſtätigte mir die Ueberzeugung, daß ſie ganz in derſelben Weiſe ausgewählt und beſprochen werden mußten, wie ſeine Pläne und Fragmente, als urkundliche Nachweiſe ſeiner dramatiſchen Beſtrebungen. Hier konnte es ſich, das ſah ich immer klarer ein, nicht um eine möglichſt kleine Auswahl, nur um eine kurze Beſprechung und Charakteriſtik derſelben im biographiſchen Intereſſe handeln. Die Wichtigkeit des ſachlich bedeutenden Inhalts drängte dies ureigenthümliche Werk immer mehr in den Vordergrund meiner Arbeit über den Nachlaß des Dichters. Möglichſt vollſtändige, authentiſche Veröffentlichung ſchien mir unbedingt nothwendig bei einem Werke, das über alle ſeine Beſtrebungen, auch über die ſeiner Jugendzeit, das über die Art und Natur ſeines Talents volles Licht giebt, das ſeine Geſtalt rund und voll ſpiegelt und enthüllt. Das Ziel, das er erſtrebte, iſt doch hier noch beſtimmter, anſchaulicher gezeigt, als in ſeinen Plänen und Fragmenten. Man ſieht es klar, er kommt ihm immer näher. Nicht ohne ernſte Bedenken ging ich an's Werk, an den Verſuch

einer ſorgfältigen Auswahl ſeiner Studien. Die Erinnerung unſerer Geſpräche machte mir die Geſtalt des Werkes, die oft verworrenen Niederſchriften deſſelben immer klarer. Lag doch Alles, was wir im Laufe der Jahre durchſprachen, oft faſt wie in ſtenographirter Geſtalt vor mir. Die Buchſtaben lebten auf, die Geſpräche übten den alten Zauber, die alte Zeit war wieder da. Wie er war und ſprach, ſo ſtand er wieder vor mir, der inniggeliebte Meiſter, mit allem Zauber ſeiner Phantaſie, ſeines durchdringenden Scharfſinnes, mit dem klaſſiſchen Humor, mit dem tiefen, innigen Ernſt, in lebendigſter originaler Geſtalt. Der Charakter ſeiner wol Jedem unvergeßlichen tiefgehaltvollen Geſpräche — hier iſt er treu und lebenswahr geſpiegelt. Den Spiegel, den Staub verdeckte und verhüllte, zu reinigen, zu klären, dies war die Aufgabe.

Noch in der letzten Zeit, an ſeinem Geburtstage, wollte mir Ludwig die Studien zur Durchſicht mitgeben. Die Herausgabe ſchien ihn innerlichſt zu beſchäftigen. Ich war zu jeder Mithilfe freudigſt bereit. Aber er meinte, es werde ſich wohl Niemand darin zurecht finden, da es ihm ſelbſt bei dem immer maſſenhafter angehäuften Materiale nicht mehr recht gelinge. — Und in der That zeigten zunächſt ſchon die oft kaum zu entziffernden, keineswegs druckfertigen, oft ſeltſam in- und durcheinanderlaufenden Niederſchriften für die Herausgabe große Schwierigkeiten. Ich verſuchte verſchiedene Wege der Anordnung und Gruppirung, aber ich fand immer wieder, daß von einer freien Umarbeitung durchaus abgeſehen werden mußte. Denn eben die lebendige, originale, nur ſcheinbar fragmentariſche, in allem Weſentlichen feſt

in sich abgeschlossene Kunstanschauungsweise, die seine Gespräche so werthvoll und eigenthümlich machte, würde sicher dadurch beeinträchtigt und getrübt werden. Also eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, denn darin waren zuletzt doch Alle einig. Aber wie? Was nennt man das Beste? das Bedeutendste? Jeder fast denkt anders darüber. Mir schien das Beste und Bedeutendste Das zu sein, was die Shakespeare'sche Dramaturgie klar und anschaulich enthüllt, — was Ludwig's eigenthümliche Anschauungsweise, seinen künstlerischen Entwickelungsprozeß prägnant spiegelt und nachweist. Dies bestimmte meine Entscheidung in allen problematischen Fällen bei der Auswahl und Veröffentlichung seiner Pläne und Studien.

Die Nothwendigkeit vieler Ausscheidungen zeigte mir während der Arbeit immer mehr die schwere Verantwortlichkeit der Herausgabe dieser Studien. Ich dachte an das Schicksal des Pascal'schen Nachlasses, an die verstümmelten Ausgaben seiner Ideen und Fragmente, die erst in neuerer Zeit durch Faugères verdienstvolle Wiederherstellung des Originaltextes beseitigt wurden. Ich war mir der schweren Verantwortlichkeit der Herausgabe klar bewußt, aber ich konnte, ich durfte sie nicht aufgeben. So schwierig, so bedenklich, so verantwortlich die Arbeit auch war, ich mußte hindurch. Ich übernahm die volle Verantwortlichkeit der Herausgabe. — Da ich sie zu reichster innerlicher Förderung selbst miterlebte, diese treu wiedergespiegelten Prozesse seiner künstlerischen Selbsterziehung, so hoffe ich, es ist mir gelungen, nach Ausscheidung alles Unwesentlichen, oder zu Unfertigen, alles Wesentliche streng wortgetreu zu veröffentlichen. Ich

fürchte in Ludwig's Sinne weit eher zu wenig, als zu viel beseitigt zu haben. Aber wenn auch Vieles nicht rund und künstlerisch abgeschlossen ist, so durfte es doch, wenn es im Zusammenhange des Ganzen wichtig und wesentlich war, als authentischer Thatbestand der Resultate seiner Forschung im Interesse der Wahrheit, der Prüfung und Befestigung wichtiger dramaturgischer Grundfragen nicht ausgeschieden werden.

Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der ureigenthümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Lessing's Untersuchungen immer wieder fesselt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquarischen Briefen, als veraltet, jetzt doch nur wenig interessirt. Ganz so fesselt uns in diesen merkwürdigen Selbstgesprächen Ludwig's die eigenthümliche Art seines Forschens, die innerste Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem seiner Werke ist sie so lebendig, so anschaulich gespiegelt, wie in diesem treuesten Abbilde seiner Gespräche, die mächtig und ureigen aus dem Innersten emporquellend, freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in seinem Selbstgespräche, auf dem Wege seines Suchens und Forschens, ganz wie bei Lessing, der ja auch systematisch abgeschlossene Darstellung nicht liebte, weil sie seiner Natur widerstrebte. — Der sachlich wichtige Inhalt war vom persönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollständig eine zunächst von mir versuchte Zusammenstellung des Details nach dem Inhalte, eine übersichtliche Gruppirung desselben nach den Haupt- und Nebenthemas, so wünschenswerth es auch wäre, daß das Zusammengehörende, daß die wichtigsten Themas der Untersuchun-

gen, z. B. über das Verhältniß Shakespeare's zur deutschen Tragödienbehandlung, insbesondere Schiller's, übersichtlicher, besser im Zusammenhange dargestellt wären, während sie an verschiedenen Orten, oft nur andeutungsweise, oft mit wörtlichen Wiederholungen besprochen wurden. Auch Lessing's Dramaturgie ist nicht in wissenschaftlich-strenger Form angeordnet und abgeschlossen. Auch hier wird manches Wichtige, Wesentliche immer wieder eingeschärft und wiederholt, Vieles, oft das Wichtigste auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leser getrost überlassen, sich den Inhalt selbst zu schematisiren, zu rubriziren, ihn zu gruppiren, wie er eben dazu Lust und Bedürfniß hat. Auch Lessing's Verfahren war es, die Resultate nicht dogmatisch fertig vorzuzeigen, sondern sie uns miterleben, sie uns gleichsam selbst finden zu lassen, die Selbstthätigkeit des Lesers zu wecken, ihn von den verschiedensten, oft scheinbar entlegensten Wegen aus immer wieder auf dieselben Punkte zu führen, auf die es vor Allem ankommt. In sehr ähnlicher Weise suchte auch Ludwig dem Gegenstande seines Forschens immer näher zu kommen, ihn von den verschiedenartigsten, oft scheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten. Diese Form, die durch die tagebuchähnlichen Niederschriften, beim steten Durchdenken der Sache mit der Feder in der Hand, sich auch bei ihm gleichsam von selbst bildete, aber allerdings von ihm nicht zu künstlerisch vollendeter Gestalt geführt wurde, ist diesen Studien so eigenthümlich fest eingeprägt, daß er wol ebendeßhalb manche von ihm angedeutete und entworfene, ganz anders geartete Versuche, das Ganze zusammenzufassen und umzuschmelzen, immer wieder aufgab und verwarf, daß er

wohl selbst schließlich diese Form bei der Herausgabe festgehalten, sie auch nur durch resolute Ausscheidungen durchgebildet und zu künstlerischer Vollendung geführt haben würde. Mir war Letzteres nicht möglich, denn ich mußte von jedem Eingriff in den Originaltext, von jeder, oft freilich nothwendigen, correcteren Fassung des Ausdruckes, von jeder freien Umbildung desselben durchaus absehen, so oft es mich auch im Interesse des Inhaltes wie der Form dazu lockte und drängte, so ungern ich oft davon absah. Nur durch Ausscheidungen des Unwesentlichen oder Zufälligen durfte ich den inneren idealen Zusammenhang klar hervortreten lassen, durfte ich die Form reinigen, klären, und ihren dramatisch bewegten Rhythmus festhaltend, sie der künstlerischen Gestalt nähern, die ihm instinktiv vorschwebte, die ihm durch immer neue Betrachtung der Themas seiner Forschungen gleichsam ganz von selbst entstand.

In vielen dieser Niederschriften ist die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfsinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigst gespiegelt, die in seinen glücklichsten, klarsten Gesprächsstunden wie mit Zaubermagie an ihn fesselten. Manches Schwerfällige, Verworrene, sich Wiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweise düsterer Stunden, wo er sich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, Manches jedoch durfte nicht ganz ausgeschieden werden, so unzweifelhaft es auch Ludwig selbst beseitigt haben würde, wenn ihm eine künstlerisch freie Umgießung des Materials vergönnt gewesen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einseitige, wie es eben die Gesprächsweise bedingte, durfte doch nicht getilgt werden,

eben um die Unbefangenheit, das behagliche Sichausleben derſelben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk ſelbſt druckfertig geſtellt, ſo würden wir vielleicht ein ganz anderes Werk, noch richtiger im Inhalt, noch beſtimmter in der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man ſich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache ſelbſt gleichſam herausgewachſen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abſchrift des oft ſchwer zu entziffernden, oft überaus ſchwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Geſtalt, in ſtreng feſtgehaltener chronologiſcher Reihenfolge, wegen des pſychologiſchen Intereſſes der Ideenaſſoziation, wegen des dramatiſch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Unterſuchung faſt in der Weiſe muſikaliſch-thematiſcher Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Dieſe Ludwig eigenthümliche Darſtellungsweiſe ſtreng feſtzuhalten, ſie durch Ausſcheidungen klar und anſchaulich zu machen, ſie möglichſt herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das ſchien mir die Hauptaufgabe der Redaktion derſelben zu ſein. — Das durchaus Eigenthümliche ſeiner Unterſuchungs- und Darſtellungsweiſe iſt nun eben dies: Er verfährt analytiſch, nicht ſynthetiſch, inductiv, von den Thatſachen aus die Geſetze findend, nicht deductiv. Auf dem Wege ſteter Beobachtung und Betrachtung der Kunſtwerke und ihres Details enthüllen ſich ihm immer klarer und lebendiger die Hauptthemas der Dramaturgie, ſie feſſeln ihn immer mehr, er ſpürt ihnen immer eifriger

nach, er läßt ſie nicht los, bis er ihnen in's Herz ſieht. Eine Menge Detail ſtrömt herbei, und überfluthet den Gang der Unterſuchung, wichtige Nebenthemas treten vor, das Hauptthema ſcheinbar zurückdrängend. Die begonnene Unterſuchung wird nach fragmentariſchen Bemerkungen oft ſcheinbar aufgegeben. Aber bald zeigt es ſich, daß durch die Unterſuchung und Verfolgung des Nebenthemas, die Tiefe und Fülle des Haupthemas überraſchend beleuchtet wird, daß es ſchärfer, drängender, anſchaulicher wieder vortritt. Ganz ähnlich wie bei Leſſing, nur daß bei Ludwig das Anſchauungsdetail noch reicher, ungeſtümer, üppiger ſich vordrängt, und daß ihm Leſſing's praktiſches Anordnungstalent allerdings fehlte. Weil zu viel Detail andrängte, die Unterſuchung gleichſam überſchwemmend, ihre feſtgefugten Dämme durchbrechend, ſo war, ganz wie in den Plänen und Fragmenten, die Gruppirung und Anordnung des Gefundenen, die künſtleriſche Vollendung immer ſchwieriger zu erreichen. Aber ſeine Darſtellungsweiſe iſt doch genau betrachtet keine aphoriſtiſche, fragmentariſche. Wie bei Pascal immer eine tiefe, eigenthümliche, feſt in ſich abgeſchloſſene Anſchauung, ein feſtbeſtimmtes Hauptthema in der ſcheinbar fragmentariſchen Darſtellung durchſchimmert, wie ihm die Geſtalt, die er ſeinem Werke geben wollte, immer lebendiger vorſchwebte, ohne daß es ihm doch vergönnt war, ſie zu künſtleriſcher Vollendung zu führen, ganz ebenſo bei Ludwig. Pascal's „Ideen" ſind er ſelbſt, ſind ſein Leben. Ganz ſo auch hier, überall das aufrichtigſte Suchen nach Wahrheit, tiefſinnige Ergründung der menſchlichen Natur, ſtrenge Unerbittlichkeit gegen alle Lüge und Selbſttäuſchung, der ſittliche Vollendungsdrang eines

reinen, tiefen Gemüthes. — Dieſe Fragmente ſind feſt, organiſch mit einander verbunden, Zeugniſſe einer tiefernſten, durchaus poſitiven, echten Künſtlernatur, ganz frei von der modernen Sucht, durch geiſtreich-pikante Einfälle Aufſehen erregen zu wollen. —

Wäre Ludwig's ſachlich-naive Darſtellungsweiſe künſtleriſch an's Ziel geführt, ſo würde ſie in ihrer dramatiſchen Lebendigkeit, in ihrer natürlich-ungezwungenen, doch tief-eindringenden Behaglichkeit unzweifelhaft jeder wiſſenſchaftlich-ſyſtematiſchen ebenbürtig, ja für künſtleriſche Unterſuchungen wol die geeignetſte ſein. Aber auch in der vorliegenden Geſtalt wird man den inneren Zuſammenhang der feſt in ſich abgeſchloſſenen, ſtreng-konſequent feſtgehaltenen Phantaſieanſchauung eines durchaus originalen Dichters und Denkers, eine klare Charakteriſtik der Zwecke und Mittel tragiſcher Kunſtbehandlung ſcharf ausgeprägt und lebendigſt dargeſtellt finden.

Wie bei der Charakteriſtik und Auswahl ſeiner dramatiſchen Pläne und Fragmente, war es auch hier nothwendig, oft zu minutiöſes Detail zu entfernen, das den idealen Zuſammenhang, die Form des Ganzen verdeckte und beeinträchtigte. Was Ludwig ſpäter prägnanter, klarer, anſchaulicher niederſchrieb, viele Wiederholungen, wo ſie nicht eine neue, farbenreiche Beleuchtung deſſelben Themas zeigten, manches Unklare, Unfertige wurde ausgeſchieden. Einige Widerſprüche, die von Ludwig ſelbſt ſpäter berichtigt wurden, ließ ich abſichtlich ſtehen, weil der Fortſchritt ſeiner künſtleriſchen Ueberzeugungen, die immer lebendigere Enthüllung der Hauptſachen tragiſcher Kunſtbehandlung eben dadurch recht anſchaulich vom Leſer

ſelbſt miterlebt wird. Der Styl des Werkes iſt oft ungleich, oft ſprengt die emporquellende Ideenfülle des Inhaltes mit mächtiger Naturgewalt die Schranken der Form, aber im Großen und Ganzen iſt doch die markige Energie bildlich-anſchaulichen, ſtylvollen, klaſſiſch-ſchlichten Ausdruckes vorherrſchend. Ich glaube darüber gewiß zu ſein, nichts ausgeſchieden zu haben, was Ludwig als untergeordnet, unweſentlich, als zu individuell nicht ſelbſt ausgeſchieden haben würde. Alles für die künſtleriſche Praxis Weſentliche habe ich als Epitomator ſeiner Studien hier mitgetheilt. Manches geiſtvolle Detail wurde nur nach immer neuer Erwägung, oft ſehr ungern weggelaſſen. Es könnte bei einer neuen Auflage noch nachträglich mitgetheilt werden. Was insbeſondere das Verhältniß der Shakespeare'ſchen tragiſchen Kompoſition zu der Schiller's betrifft, ſo wurde nichts Weſentliches weggelaſſen, obgleich auch hier Ludwig ſicher Manches noch präciſer gefaßt und vielſeitiger beleuchtet hätte. Nirgends, auch nicht in ſeinen Briefen, iſt Ludwig's Anſchauungs- und Denkart anſchaulicher und prägnanter geſpiegelt. Seine Briefe aus dieſer Periode ſind meiſt nur Nachklänge einzelner Stellen ſeiner Studien, die ihn eben damals gleichzeitig beſchäftigten, Mittheilungen, Andeutungen einzelner Reſultate derſelben, die doch nur erſt durch den Abdruck der Studien ihr volles Recht, ihr volles Verſtändniß erhalten können. Was er über Politik, Religion, über Erziehung in ſeinen Geſprächen gelegentlich äußerte, das bezog ſich faſt immer direkt auf die dramatiſche Kunſt, auf den Hauptgegenſtand ſeines Forſchens und Strebens, auf die herrſchende Leidenſchaft ſeines Lebens.

Im Bezug auf die Anordnung des Ganzen, auf die Zusammenstellung des Wesentlichen, die Textausscheidungen, sehe ich getrost der Prüfung Sachkundiger entgegen. Im allgemeinen, wie auch im eigenen Interesse, um die genaueste Prüfung derselben zu ermöglichen, bedingte und erbat ich die Uebergabe der Originalmanuscripte der Shakespeare-Studien an eine öffentliche Bibliothek. Hoffentlich wird bald durch die Aufbewahrung derselben in der Dresdener königlichen Bibliothek jedem sich dafür Interessirenden die Gelegenheit zu gründlicher Kontrolle meiner Arbeit gegeben. Man wird dann erst ein volles lebendiges Bild von den großen, oft unüberwindlichen Schwierigkeiten der Herausgabe des Nachlasses erhalten, die ich anzudeuten hier nicht ganz vermeiden konnte. —

Herzlichen Dank sage ich hiermit den treuen Freunden Ludwig's, Herrn Museumsdirektor Dr. Max Jordan und Herrn Dr. Hermann Lücke in Leipzig, für sachkundigen Rath, fördernde Beihilfe in problematischen Redaktionsfragen, und für sorgfältige Ueberwachung des Abdruckes. —

Die in den Studien befindlichen Selbstbekenntnisse Ludwig's über seine Werke, über seinen künstlerischen Bildungsprozeß, wenn sie nicht schon an besonders dazu geeigneten Stellen der biographischen Charakteristik, im ersten Theile dieses Werkes mitgetheilt wurden, sind hier wortgetreu abgedruckt. Von dieser werthvollen Selbstcharakteristik Ludwig's durfte nichts Wesentliches wegfallen. Sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele ist in diesen merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengem Wahrheitssinne, mit schlichter Bescheidenheit, treuherzig-naiv abgespiegelt, sehr im Gegensatze

zu Rousseau's sentimentalen, sich eitel bespiegelnden Bekenntnissen. Man sieht in diesen gegen sich selbst unerbittlich-strengen Selbstkritiken, wie Ludwig sich selbst wie einen Fremden objektiv zu betrachten verstand, man sieht ihr in's Herz dieser tiefen, urdeutschen Natur.

Vollständig ausgeschieden wurden die vielen oft sehr umfangreichen Niederschriften, Notizen und Correcturen seiner dramatischen Pläne, von denen ich, soweit dies zur Charakteristik des Dramatikers nothwendig war, in der Besprechung der Pläne und Fragmente auszugsweise Einiges mittheilte. Ebenso sämmtliche Planschemas und Handlungsanalysen der in den Studien von Ludwig besprochenen Dramen, insbesondere Shakespeare's, die oft mit mikroskopischer Genauigkeit, mit Zählung der Verse, mit Berechnung der Zeitdauer der Scenen, immer wieder neu entworfen, umgebildet, aufgezeichnet wurden, um über den Bau, die Komposition der einzelnen Scenen klaren Ueberblick zu erhalten. Dieser Studien-Apparat war doch eben nur zum Handgebrauche Ludwig's, zu übersichtlicher Beschauung des zu besprechenden Gegenstandes bestimmt. Die genaue Kenntniß des Scenenganges des Inhaltes der Dramen Shakespeare's kann und muß bei den Lesern dieser Studien vorausgesetzt werden. Jeder wird sich das Schema des Handlungsganges doch nach seiner eigenen Anschauungsweise feststellen und vergegenwärtigen. Diese freilich bei den meisten dramatischen Besprechungen bekannter Dramen noch immer beliebte Art, den Gang der Handlung, womöglich den ganzen Inhalt des Dramas von Scene zu Scene, in schematischer Uebersicht, oder in detaillirt breiter Erzählung wiederzugeben, würde, meiner Ansicht nach, den

Unterſuchungen Ludwig's nicht wohl anſtehen, er würde ſie ſicher nicht veröffentlichen. — Die Urtheile und Bemerkungen über die Dramen ſind in allem Weſentlichen wortgetreu abgedruckt. Die in den Studien aufgenommenen, oft ſehr umfangreichen Auszüge aus dramatiſchen und kunſtphiloſophiſchen Werken wurden ausgeſchieden, und nur wo charakteriſtiſche Bemerkungen Ludwig's beigefügt waren, auszugsweiſe mitgetheilt. Alles, was in die „Romanſtudien", in die Unterſuchungen über die Behandlungsweiſe des Romans gehört, wurde gleichfalls hier ausgeſchieden. Die Chronologie der Studien iſt zwar von Ludwig nicht genau angegeben, aber durch die Erinnerung unſerer Geſpräche, durch die Beſprechung von mir miterlebter Theateraufführungen war ſie ohne große Schwierigkeit feſtzuſtellen. Die oft ſchwer zu entziffernde Handſchrift der Studien, die immer neue Reviſion der Abſchrift nothwendig machte, vor Allem aber die lange Ungewißheit wegen der Herausgabe des Nachlaſſes, verzögerte die Herausgabe derſelben ſehr gegen meine Abſicht. So hoffe ich denn, daß es mir gelungen iſt, durch Ausſcheidungen Ludwig's Methode klar und anſchaulich gemacht, den inneren, idealen Zuſammenhang derſelben klar aufgezeigt, das perſönlich und ſachlich Bedeutendſte derſelben der Nachwelt treulich aufbewahrt und erhalten zu haben. Was Ludwig war, was er als Künſtler erſtrebte, wie er beobachtete, wie er im Geſpräche die Dinge und ſich ſelbſt darſtellte, das ſieht man hier im lebendigſtanſchaulichen Abbilde. Die Erkenntniß der dramatiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's war in der letzten kühnaufſtrebenden Lebensperiode der ausſchließließliche Gegenſtand ſeiner Unterſuchungen, und zwar im ſtrengen

Wortsinne bei Tag und Nacht, in immer ernsterer Vertiefung. Was Horaz vom Studium der griechischen Dichter sagte: „vos exemplaria“ etc., das gilt wörtlich vom Shakespeare-Studium Ludwig's. — Bevor ich nun zur Inhaltsbesprechung, zur Charakteristik der einzelnen Bände der Studien übergehe, ist hier der Ort, das eigenthümliche Verhältniß seines dichterischen und kritischen Talents zu betrachten, das besonders in der letzten Lebensperiode in einem psychologisch aufschlußreichen Durchbildungs- und Scheideprozesse eine sehr charakteristische Gestalt zeigt. Die Erkenntniß der Art und Natur dieses mehr oder weniger bei allen bedeutenderen deutschen Dichtern zu beobachtenden Verhältnisses wird durch Ludwig's Bildungsprozeß lehrreich erhellt und bereichert. Daß die energischen Durchbildungsprozesse beider Talentrichtungen wegen zu frühem Abscheiden des Dichters nicht zu festen Abschlüssen kamen, das giebt der Beurtheilung derselben große Schwierigkeit, zumal da die eigenen Aussprüche des Dichters darüber oft schwanken und von einander abweichen. Doch die Thatsachen dieser Prozesse, wie sie in Ludwig's Dichterwerken, und in seinen kritischen Niederschriften vorliegen, geben der Beurtheilung festen Halt, reichen Stoff und authentische Beglaubigung. Diese Erörterung scheint mir nicht blos für die Charakteristik Ludwig's, sondern auch aus anderen Gründen hier nothwendig und von allgemeinerem Interesse zu sein.

Ueber Ludwig's kritisches Talent war in seiner Lebenszeit kein öffentliches Urtheil möglich, weil er von den immer eifriger fortgesetzten Studien durchaus nichts veröffentlichte. Nur Denen, die im persönlichen Umgange mit ihm standen, war sein kritischer Scharfsinn, seine

originale Anſchauungsweiſe auch auf dramaturgiſchem Gebiete bekannt. Erſt jetzt, nach Veröffentlichung der Studien, wird ein öffentliches Urtheil darüber möglich. Hier muß nun vor Allem die Frage erörtert und beantwortet werden, wie und woher es denn kam, daß er von der Veröffentlichung der Studien ſo beharrlich abſah. Waren ſie auch zunächſt blos zu eigenem Handgebrauche, als Selbſtgeſpräche ganz ohne den Gedanken an ein zulauſchendes Publikum entſtanden, ſo trat doch der Gedanke, ſie zu veröffentlichen, wie die Niederſchriften Ludwig's zeigen werden, immer drängender und klarer in den Vordergrund. Doch der Grundcharakter einſamer Betrachtung, die tagebuchähnliche Geſtalt blieb trotzdem bis zuletzt vorherrſchend. Sie ſollten veröffentlicht werden, doch nicht theilweiſe, nur als Ganzes, als ein künſtleriſch feſt in ſich abgeſchloſſenes Werk. Da ſie in innigſter Beziehung zu ſeinen Plänen und Fragmenten ſtanden, da dieſe nach den gewonnenen neuen Studienreſultaten immer wieder kritiſirt, corrigirt, umgebildet oder verworfen wurden, ſo mußte ebendeßhalb der künſtleriſche Abſchluß der Studien immer wieder verzögert werden. Das kritiſche Talent förderte, was ich in der Beſprechung ſeiner dramatiſchen Pläne, insbeſondere des Wallenſteinplanes nachgewieſen zu haben glaube, ſehr weſentlich; aber es ſtörte auch oft die Prozeſſe des dichteriſch-ſchaffenden Talents. Es kam zu keinem normalen Verhältniſſe, ſo ernſtlich dies auch erſtrebt wurde. — Es liegt eben hier, wie in den Plänen und Fragmenten, in der kritiſchen wie in der dichteriſchen Thätigkeit Ludwig's ein überraſchend anſchauliches Beiſpiel des merkwürdigen, meiſt tief verborgenen Prozeſſes der unbe-

wußten und bewußten Elemente der Dichternatur vor, das, falls ich nicht irre, dieſen fruchtreichen Nachlaß zu einem aufſchlußreichen und ſehr wichtigen Beitrage zur Anthropologie macht. —

Man wird aus dieſen Studien erſehen, was im perſönlichen Verkehr mit Ludwig ſich wol Jedem aufdrängte, daß ſein kritiſches Talent mindeſtens ebenſo bedeutend war, wie ſein dichteriſches, in ähnlicher Weiſe, wie bei Leſſing, dem er auch darin ſehr verwandt war. Aber eben hier zeigt ſich bei aller Verwandtſchaft, Ludwig's urwüchſige, eigenthümliche Natur, zunächſt freilich in faſt befremdender Verſchiedenheit. Kein Wort von den immer bedeutender vordringenden, in vielen wichtigen Punkten bereits feſt abgeſchloſſenen Unterſuchungen wurde von ihm veröffentlicht. Weshalb nicht? — Hier iſt die Charakteriſtik Ludwig's am ſchwierigſten, aber auch am aufſchlußreichſten Punkte angelangt. Hier kann Ludwig's Art und Natur nicht durch Darſtellung äußerer Verhältniſſe, ſie kann nur durch Darſtellung ihrer inneren Entwickelungsprozeſſe, als eine ureigenthümliche, mit Keinem zu vergleichende klar und anſchaulich erkannt werden. Was dieſe großartige Natur ganz an's Ziel zu kommen hinderte, das muß hier klar aufgezeigt, der Schatten des Lichtes muß hier hell beleuchtet werden.

Seit der Veröffentlichung der „Makkabäer" im Jahre 1854 erſchien kein dramatiſches, trotz immer reicher geſtalteter Pläne und Fragmente, trotz täglich fortgeführter Forſchungen erſchien kein kritiſches Werk, kein kritiſcher Aufſatz. Nicht aus Mangel an Fleiß, an Klarheit und Sicherheit. Vieles war ja bereits abgeſchloſſen. Muth und Fruchtbarkeit fehlten nicht. Er ſchwieg beharrlich

aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Das Fertige genügte ihm nicht. — Mit unerbittlich-strengem Wahrheitssinne kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disciplinirung seines Talents wol oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu ascetischer Strenge. Was die Meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsganges wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder eitlen Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinktive Entfaltung seines poetischen Talentes. Das zeigt unleugbar die oft fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysirtes Detail seiner Pläne und Studien. Man befreit sich doch nur selten ganz von Irrthümern, ohne in neue, meist in die entgegengesetzten zu kommen. Gewisse Fehler des Talents sind auch durch die gründlichste Gewissenhaftigkeit nicht zu beseitigen, es sind vielleicht nothwendige Fehler, die mit den eigenthümlichen Vorzügen, mit der innersten Natur desselben stehen und fallen. Der strenge, unerbittliche Wahrheitssinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten sich oft, wo sie sich hätten trennen sollen. Sie förderten und hemmten zugleich, sie wechselten die Gestalt und die Gestalten. Sein kritisches Talent war durchaus positiver Art, es sollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichterisch schaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendsten, energisch errungenen Resultate seiner kritischen Forschungen

waren ihm nur Material zu künſtleriſcher Geſtaltung. Auf dieſe war er bis zuletzt vorzugsweiſe gerichtet. Daß er dem Drange nach künſtleriſcher Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblicke ſeines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigenthümlichkeit dieſer tiefinnerlichen, tiefeinſamen Charaktergeſtalt. Der künſtleriſche Geſtaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrſchende Element ſeiner Natur.

Das Haupthinderniß war unzweifelhaft die dämoniſch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederſchriften der Pläne und Studien unverkennbar ſind. Sie vor Allem hinderte die Behaglichkeit künſtleriſcher Ausführung, ſie überfiel ihn oft im feurigſten Aufſchwunge des Schaffens. Ohne ſeine Krankheit würde er die kritiſchen Forſchungen ſchwerlich ſo lange Zeit fortgeſetzt, ſie jedenfalls früher druckfertig abgeſchloſſen haben. Die Krankheit gab ſeiner durchaus normalen, kerngeſunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigenthümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeſchichte, aber von der eines der bedeutendſten und tüchtigſten Menſchen, der dabei geiſtig geſünder war, als viele ſcheinbar Geſunde ſeiner Zeitgenoſſen. Mannhafte Selbſtändigkeit, ſtandhaft beharrliches Emporſtreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt, nur verſtärkt und geläutert. Aber ſie war ganz unzweifelhaft die Haupturſache des immer neuen Schwankens zwiſchen dichteriſcher und kritiſcher Thätigkeit. Sie ſteigerte die angeborene Gewiſſenhaftigkeit oft zu ſehr, ſie nährte die Luſt zur Einſamkeit, die doch, faſt ohne alle Abwechſelung, nicht ſo ausſchließlich das Lebenselement des Künſtlers

ſein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel ſeines Entwickelungsganges, der hier nicht verſchwiegen werden darf. Die ſteigende Krankheit ließ dieſe Abwechſelung immer weniger zu, ſie ſchwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forſchers. Sie lähmte vor Allem die Elaſticität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabſchlüſſen wieder mit geſtärkter unzerſplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im perſönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlaſſes vollſtändig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältniß des kritiſchen und dichteriſchen Talents bis zuletzt, trotz gewiſſenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwig's Natur den vollſten, eminenteſten Beruf hatte. Dies hier auszuſprechen iſt mir heiligſte Pflicht, weil ich es ſelbſt mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendſte, genialſte aller mir bekannten Beurtheilungen Ludwig's, von H. von Treitſchke, iſt doch ebendeßhalb nicht ganz zutreffend, weil ſie den vollen Thatbeſtand ſeiner Entwickelungsprozeſſe und der Krankheitshemmungen derſelben nicht annte. Die Krankheit vertiefte, iſolirte ihn immer mehr, ie ſteigerte den angeborenen Wahrheitsdrang, die Gewiſſenhaftigkeit, ſie drängte das kritiſche Element immer ehr vor, ſie bedingte es, daß das Verhältniß des kriſchen und dichteriſchen Talents ſehr gegen ſeinen Willen h nicht normaler, harmoniſcher geſtalten konnte.

Stete Einſamkeit, mit wenig Weltverkehr, iſolirtes tilleben kann man die Muſe des Philoſophen nennen. n führt die größte Iſolirtheit ſeiner Zeit gegenüber

erſt recht zur vollen Originalität, zu reinſter, innerer Vollendung. Im Leben Kant's, Spinoza's ſieht man Leben und Denkart durchaus harmoniſch ausgeprägt, die innerſte Natur des geborenen Philoſophen enthüllend. Der Drang nach Wahrheit iſolirt. Jeder tiefe Selbſtdenker iſt einſam. Der Weltſtrudel zerſtreut, verwirrt ihn. Er ſucht Gleichgeſinnte, meiſt ohne ſie zu finden. Aber der Dichter, beſonders der dramatiſche, ſucht und beobachtet gern Andersgeſinnte, er darf nicht immer einſam ſein, oder er iſt es zum Nachtheil ſeiner Talententwickelung. Er braucht ein vielſeitig bewegtes, reich kontraſtirtes, geſellig anregendes Leben. Ihm iſt darin am wohlſten, ſein Werk wächſt daraus empor. Auch er braucht viel Einſamkeit, doch nur als Kontraſt, nur während der Arbeit, dann muß es wieder friſch hineingehen in ein von Geſtalten bewegtes, geſellig auregendes Leben. Zwiſchen Welt und Einſamkeit nahet ihm die Muſe. — Wenn Krankheit, ungünſtige Zeit- oder Ortsverhältniſſe dieſen Lebenswechſel hindern und beſchränken, ſo wird man dies ſeinem Werke nur zu ſehr anſehen, wenn es auch noch ſo gut, wenn es auch künſtleriſch vollendet iſt. Wer die dämoniſchen Foltern chroniſcher Unterleibskrankheit ſelbſt erlebt hat, dem wird es klar und unzweifelhaft ſein, daß Ludwig dem für ſeine dichteriſche Talentvollendung ſo nothwendigen geſellig bewegten Leben immer mehr entſagen, daß er ebendeßhalb mehr und mehr auf das Gebiet des einſamen Denkers getrieben werden mußte. Dieſe immer zunehmende Iſolirtheit, der Mangel faſt aller Abwechſelung in ſeinem Leben, die ſtete Concentrirtheit auf ſeine Arbeit engte ganz unzweifelhaft ſein dramatiſches Talent ein, hemmte

die Ausführung seiner dramatischen Pläne immer mehr. Auch der dem Dramatiker und Dramaturgen unentbehrliche Theaterbesuch wurde in den letzten Jahren immer weniger möglich. Zwar gelang ihm die Vertiefung des inneren Gehaltes der Charaktere, der Pläne immer mehr, aber schon in der Bernauerin vom Jahre 1856, in der genialen Gestalt seines Herzog Albrechts sahen wir das psychologische Thema dicht auf die Grenze gestellt, wo die Wege des Dichters und des Philosophen sich trennen, wo der bunte, heitere Gaukelschein, die Fülle des Lebens, der Dinge, die dem Dichter Lust und Freude, seinem Werke bezaubernde Anmuth und Behaglichkeit geben, mehr und mehr erbleicht vor der ernsten, erschütternden Wahrheit der Dinge, wo der Drang nach Erkenntniß der Wahrheit zu absichtlich, zu ausschließlich vorherrscht. Fast bei allen tiefen Dichternaturen war diese Neigung die Grundstimmung des hohen, innerlichst gereiften Alters, wo die Leidenschaften und Selbsttäuschungen des Lebens immer klarer durchschaut werden, zu stiller, einsamer Beschaulichkeit drängend. Die Krankheit verfrühte bei Ludwig diese Zeit, und ließ ihn die Grenze des Dichters und des Philosophen oft nicht naiv, nicht behaglich genug auseinander halten. Ruhige Beschaulichkeit wurde immer mehr der Grundton seines Wesens, seiner Gespräche. Der Drang nach Wahrheitserforschung nahm immer mehr zu, die Lust nach Außenhin zu wirken, einschränkend, schwächend. Auch der glänzende, ruhmvolle Erfolg seiner Werke trieb ihn erst recht zu stiller Einsamkeit, zu immer schärferer Selbstkritik, zu immer tieferer Ergründung des Wesens der dramatischen Kunst, um die Fehler seiner Werke zu erkennen und los zu werden, wozu ja, wie er

oft ſcherzhaft-ernſt ſagte: „nichts ſicherer führe, als der Beifall der Menge, wo man ſich doch immer fragen müſſe, wo und was man denn da eigentlich verfehlt habe.“ — Fragte doch ſchon einſt Phocion, als die Menge ihm zujubelte, habe ich etwas Unrechtes geſagt, ohne mein Wiſſen? Es giebt Zeiten, wo dies volle Wahrheit, nicht Paradoxie iſt. —

Die kritiſche Forſchung, zu eifrig, zu ununterbrochen fortgeſetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, ſie nährte entſchieden zu ſehr die von Jugend an vorhandene Neigung zur Einſamkeit. Auch in ſeiner Leipziger Studienzeit ſahen wir dieſe Liebe zur Einſamkeit ſehr vorherrſchend. In der letzten Periode glich ſie faſt der Iſolirtheit Beethoven's. Je klarer ihm ſein Ziel wurde, deſto eifriger ſuchte er die Einſamkeit, um es trotz ungünſtiger Verhältniſſe zu erringen, deſto mehr floh er Zerſtreuungen, um ſich zu concentriren, um ſeine innerlichſt gewaltig gährende Welt zu geſtalten und durchzubilden. Er war in der Einſamkeit am wenigſten allein. Geſelliges Leben, blos als Zerſtreuung, als Flucht vor ſich ſelbſt, war ihm ſo wenig zuſagend, wie dilettantiſches Sichgehenlaſſen in der Kunſt. Die Antworten, Einwendungen auf ſeine drängendſten Fragen hatte er doch meiſt ſchon ſelbſt ſich wurzelhafter, beſſer gegeben, als Andere es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatiſchen Literatur ſeiner Zeit nur wenig Anknüpfung und Einverſtändniß hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch ſeine Shakespeare-Studien nur gefördert, ſeine Iſolirtheit auch der Literatur gegenüber nahm deßhalb immer mehr zu. Er war auf

sich selbst angewiesen, er mußte sich einsam zurecht finden. So theilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältniß insbesondere mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freytag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. A. war, so innig er sie verehrte und an ihren Bestrebungen Theil nahm, so blieb er doch auch ihnen, wie Allen gegenüber innerlichst isolirt, nur in stiller Einsamkeit vermochte er es, über sich selbst, über die innerste Natur seines Talents, über die einzuschlagenden Wege vollständig klar und sicher zu werden. Und bei seiner meist beharrlichen Verschwiegenheit über diese Prozesse konnten auch die Theilnehmendsten, Sachkundigsten die innerliche Nothwendigkeit dieser Wege leicht verkennen, oder falsch beurtheilen. Er wußte selbst am Besten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er besaß, was er festhalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf seinem Wege suchen und finden, soweit dies überhaupt möglich war.

Seine Isolirtheit war nicht blos durch Krankheit, nicht blos durch subjective Neigung, nicht blos durch die Methode seines Schaffens, sie war auch durch fast totale Verschiedenheit von der Art und Weise seiner auf gleichem Gebiete mitstrebenden Zeitgenossen eine nothwendige und unvermeidliche.

Seine rastlos thätige Einsamkeit war auf ein klares, festes Ziel gerichtet, weit entfernt von der grüblerisch-selbstquälerischen, mehr sich selbst, als die Dinge spiegelnden hypochondrischen Einsamkeit Rousseau's. Ein echtdeutsches, patriarchalisch-schlichtes Familienleben gab dem Dichter heiterste Freude. Die von früher Jugend an fortgesetzte Beobachtung menschlicher Natur bot auch im

engeren Umgangskreiſe ſeinem tiefdurchdringenden Dichterblicke oft neuen, reichen Stoff. In ſeiner durch Krankheit oft verdüſterten Einſamkeit verließ ihn bis zuletzt nicht die Freude an der heiteren Fülle, am ſchönen, vielſeitigen Reichthum der Welt. Vom Optimismus des die Einſamkeit liebenden Idealiſten war er ſchon in der Jugendzeit frei, aber auch die Krankheit verführte ihn nie zum einſeitigen Peſſimismus realiſtiſcher Grübler. Das Schlechte im Menſchen klar zu erkennen, und doch das Gute raſtlos zu erſtreben, das war auch ſein Glaubensbekenntniß. Darin beſtärkte und befeſtigte ihn kein Philoſoph, auch nicht der von ihm, wie von Goethe, innigſt verehrte Spinoza in ihm zuſagenderer Weiſe, wie Shakespeare. In ihm fand er, was er ſuchte, den Philoſophen durchaus und immer als Dichter, und doch ſeiner innerſten Natur nach den echteſten Philoſophen ebenbürtig, in ſinnlichſter Anſchauung, ohne alle metaphyſiſche Spekulation die Welt und die menſchliche Natur durchdringend, ſie in ihrem innerſten Getriebe darſtellend, ganz darin verſenkt, und doch ſich ſiegreich darüber erhebend. Nach dieſem normalen Muſter hoffte und ſtrebte er die Miſchung ſeines ebenſo zu philoſophiſcher Forſchung, wie zu dichteriſcher Geſtaltung drängenden Talents harmoniſch und thatkräftig durchbilden zu können. Auch in dieſer Beziehung hatte er im ſtrengſten Wortſinn zu keinem Lebenden, keinem Todten, auch ſeinen inniggeliebten Leſſing nicht ausgenommen, ein innigeres, lebenswahreres Verhältniß als zu Shakespeare. Er wußte ſehr wohl, was ihm fehlte, vor Allem die unbedingt nothwendige Abwechſelung des ſtill-einſamen, und eines den Dichter fördernden, geſellig anregenden öffentlichen

Lebens. Er wußte, daß dies abzuändern nicht in seiner Macht stand. Seine Isolirtheit, die seiner ganzen Erscheinung etwas Gewaltiges, eigenthümlich Imponirendes gab, wurde auch ihm selbst oft etwas unheimlich. So klagte er z. B. in einer Niederschrift „seine Isolirtheit sei eine ihm aufgezwungene, keine freiwillige, es werde ihm wegen seiner Krankheit immer weniger möglich, das Leben selbst und seine Bewegung, den Dialog des gewöhnlichen Umganges zu beobachten im unmittelbaren Leben und seinen reichen Kontrasten." Der Dramatiker, der Romandichter, das wußte er sehr wohl, konnte ebendeßhalb nicht ganz zur Vollendung kommen.

So trat denn der kühne, tiefe Denker, durchaus frei von der Sprache, von den abstrakten Begriffsschemen systematischer Schulphilosophie, durch's Leben, durch eigenste Erfahrung gebildet, in den Studien, wie in den Gesprächen der letzten Periode immer selbständiger und eigenthümlicher in den Vordergrund. In seinen Gesprächen bewunderte man doch vor Allem den in's Innerste der Dinge eindringenden, immer forschungslustigen originalen Denker, den echten Weltweisen, der die Irrungen und Selbsttäuschungen des Menschen klar und hell beleuchtete, der die Naturprozesse, die Labyrinthe der Leidenschaft durchschaute und lichtete, dem der Wahrheit gegenüber keine Autorität galt, dem die Befreiung von Vorurtheilen und Selbsttäuschungen, wenn er sie als solche nach immer neuer Forschung erkannte, über jeder persönlichen Rücksicht, über allen persönlichen Wünschen und Neigungen stand, der gegen sich selbst so unerbittlich war wie Lessing, fast so ascetisch-streng wie Pascal, himmelweit entfernt von der sophistischen Leichtfertigkeit Diderot's, von der rhetorisch-

idealistischen, eitlen, sich selbsttäuschenden Selbstbespiegelung Rousseau's und ihrer deutschen Ebenbilder und Nachfolger. Aber bei aller Tiefe des den Dingen in's Herz schauenden, gegen alle Selbsttäuschungen sich wehrenden, ernsten Philosophen, zeigte immer wieder die lebendig-anmuthige, geniale Anschauungsweise, der kernhafte, kühn-sprudelnde Humor, die phantasiereiche, bildlich-anschauliche Sprache die ursprüngliche, ureigene Kraft der echten Dichternatur. Diese eigenthümliche Mischung von dichterischen und philosophischen Elementen, die seine Gespräche so anziehend, so tief eindringend machte, ist auch in den Studien treu und markig gespiegelt.

Aber warum entschloß er sich denn nicht, da diese seinem dramatischen Talente so ungünstigen Verhältnisse fast gebieterisch dazu drängten, sich ganz auf das Gebiet der dramaturgischen Forschung zu beschränken, und vor Allem die auf dem Wege des Forschens gefundenen, massenhaft aufgeschichteten Studienresultate abzuschließen und zu veröffentlichen? — Weil er ein Dichter war, — weil er von Natur doch mehr Dichter als Forscher war, weil der kühne, großartige Feldzugsplan seines Lebens von früh an vom echtesten Dichterdrange festgestellt war, demzufolge die Studien nur Mittel, nicht Selbstzweck sein sollten. Es war das Zögern einer die Sachlage klar durchschauenden, ebenso kühnen, als besonnenen echten Feldherrnnatur. —

Wie oft wurde er von sachkundigen Freunden aufgefordert, wenigstens Einzelnes aus den Shakespeare-Studien, die er in seinen Briefen andeutungsweise erwähnte, zu veröffentlichen. Wie oft drängte es ihn selbst, neuen dramatischen Werken gegenüber im Interesse

der Sache das Wort zu ergreifen. Er verſuchte es, wie wir ſehen werden, er entwarf raſch einzelne Aufſätze, Excurſe, Andeutungen, aber er ſah doch immer wieder, daß das Werk nicht nach und nach in einzelnen Partieen, daß es ganz, in Einem Guſſe geſtaltet veröffentlicht werden müſſe. Seine durchaus künſtleriſche Art und Natur wehrte ſich mit zwingender inſtinktiver Gewalt gegen jede verfrühte Veröffentlichung eines Werkes, in dem das Einzelne nur als Glied des Ganzen volles Licht, volle Klarheit und Berechtigung erhalten konnte, während es als Einzelnes veröffentlicht, an ſich und außer dem Zuſammenhange betrachtet, der Sache mehr ſchaden als nützen, mehr verwirren als aufklären und überzeugen werde.

Die Neigung zur Polemik war in ihm keineswegs ſo vorherrſchend, wie dies nach ſeinen oft ſcharf polemiſchen Geſprächen ſcheinen konnte. Seine Werke, ſeine ganze Natur kann man trotzdem eine kühne und gewaltige, unbewußte Polemik gegenüber der Modeliteratur ſeiner Zeit nennen, eine durchaus poſitive, künſtleriſch-naive Exiſtenzpolemik. Aus Einem Guß geſtaltet, wie er ſelbſt, ſo ſollten alle ſeine Werke werden. Dies war bei Leſſing, deſſen Talent ſich voll auslebte, ganz ebenſo. Aber ihm war es doch ſehr widerſtrebend, ſo viele, ſo bedeutend vorſchreitende Studienreſultate ſtillſchweigend in's Pult zu legen. Bei ihm mußte Alles blitzartig heraus, ganz in der raſchen, ſchnell entſchloſſenen Weiſe des immer ſchlagfertigen Journaliſten, gleichviel ob Einzelnes davon ſpäter zurückzunehmen oder einzuſchränken war oder nicht, gleichviel auf welches Gebiet die Polemik ihn führte. Die polemiſche Aggreſſivmethode war die

vorherrſchende Grundneigung, die Luſt, die Lebensluft, die Grundſtimmung ſeiner Natur. Es war auch in Ludwig etwas davon, wie man aus ſeinen Studien erſehen wird. Er wollte auch oft herausplatzen, dreinfahren und aufräumen. Aber dies war doch nicht der Grundton ſeiner Natur, daher folgte er dieſem Drange, dieſer Methode nicht. Er fürchtete mit oft faſt peinlicher Gewiſſenhaftigkeit, zu irren, und Irrthum zu verbreiten, wenn er das Gefundene ſofort mittheilte. Er unterwarf es immer wieder neuer, gewiſſenhafter Prüfung. Daher auch die bewundernswürdige Sicherheit und Reife vieler ſeiner Urtheile, die wol auf keinem Gebiete ſchwieriger zu erlangen iſt, als auf dem dramaturgiſchen. So leicht wie Diderot machte er es ſich nicht mit dem Kampfe gegen einſeitigen Idealismus, ſo leicht wie Rouſſeau nicht mit dem Sichlosmachen von den Vorurtheilen, vom Weisheitshochmuth, vom Allwiſſensdünkel ſeiner Zeit. Davor ſchützte ihn ſeine deutſche Natur zu allen Zeiten. Er war kein Stimmungs- und Temperaments-Menſch. Im Geſpräche fiel es ihm nur ſelten ſchwer, manche früher lebhaft verfochtene Anſicht zurückzunehmen, aber dies öffentlich thun zu müſſen, und er würde es bei ſeinem ſtrengen Wahrheitsſinn unzweifelhaft gethan haben, dagegen wehrte ſich der Stolz ſeines Charakters. — Es war ſeine Art, die Gegenſtände in der Tiefe zu faſſen, ſie von möglichſt vielen Geſichtspunkten aus zu beleuchten, ihre innerſte Natur klar und ruhig im anſchaulichſten Detail darzuſtellen. Dies iſt nicht die Art des Redners, der ſich gern raſch vordrängt, den es mit Sturmeshaſt an's Ziel drängt, der das Einzelne des Gegenſtandes oft wegläßt, oder ſo darſtellt, wie er es eben jetzt braucht,

wie er, nicht wie die Sache es will. Den Gegenstand still und ruhig aus sich selbst zu entwickeln, ganz abgesehen von sich selbst, ihn von allen Seiten zu beleuchten, dazu ist er zu ungestüm vorwärts drängend, zu aggressiv, zu polemisch geartet, auch meist zu beifallslüstern. Dies ist eben die Art und Natur des Dichters, auch wenn er forscht. In dieser ruhig-beschaulichen, die Dinge tief durchdringenden, sie klar spiegelnden Darstellungsweise hatte Ludwig mehr Verwandtschaft mit Goethe, als mit Lessing, freilich immer mit dem Unterschiede, daß ihm das behagliche Sichausleben Beider versagt war. Er fühlte, daß er bei der Methode, die seiner Natur am besten zusagte, fest beharren mußte, daß es nur darauf ankam, sie auch in den Studien zu künstlerischer Vollendung zu führen. Jeden anderen Weg, mochte er noch so sehr locken, vermied er. Lessing hielt kein Urtheil, kein Forschungsresultat zurück, wenn es ihn auch während des Kampfes vom Drama wegab, auf immer neue Gebiete drängte. Er kam schon wieder zur Hauptsache. Und wenn nicht, was konnte es ihm schaden? Er war ja gesund, der Wechsel erfrischte, verstärkte ihm die Elasticität. Er konnte es darauf ankommen lassen, Ludwig nicht. Ludwig wußte, daß er nur durch beharrlichste Concentration unter sehr ungünstigen Verhältnissen hoffen durfte, sein Ziel doch noch zu erreichen. Er wußte, daß die Sachlage es erforderte, Das vor Allem nachzuweisen, und klar aufzuzeigen, was Shakespeare unserem deutschen Drama, insbesondere der Tragödie sei und werden müsse, wie die Mängel unserer dramatischen Literatur vor Allem durch Shakespeare zu beseitigen wären. Darauf beschränkte er sich als kluger Feldherr, dessen Zögern sehr wohl

berechnet, und der Sache ſelbſt ſehr fördernd war, daran hielt er beharrlich und unabwendbar feſt. Durch ein polemiſches Auftreten im Tirailleurfeuer der Tagespreſſe würde die ſtille, ruhige Durchbildung ſeiner dichteriſchen und kritiſchen Arbeiten ſehr weſentlich geſtört, würde er wegab geführt worden ſein, auf ganz andere Gebiete. Warnte ihn doch die folternde Krankheit tagtäglich vor Zerſplitterung ſeiner Kräfte. Der journaliſtiſche Weg würde ihn nothwendig zu einer ganz anderen Form geführt haben, zur polemiſchen Aggreſſivmethode, mehr in Diderot's, in Leſſing's, als in Goethe's Weiſe, die ihm als eine durchaus künſtleriſche weit mehr zuſagte. — Die Sachlage auf dramatiſchem und dramaturgiſchem Gebiete, dies iſt wohl zu beachten, war ja doch eine ganz andere als zu Leſſing's Zeit. Damals war das Drama ein friſches, wenig angebautes Feld, die von ihm vorgefundenen Anfänge waren kaum Anfänge zu nennen. Alles trieb und drängte nach dieſem Gebiete, die Theilnahme der Nation war, bei kümmerlichem politiſchen, öffentlichen Leben faſt ausſchließlich auf das Gebiet der Literatur und des Theaters concentrirt. Zu Ludwig's Zeit ſtrebte Alles ganz anderen Zielen nach. Politik und Wiſſenſchaft drängte die Poeſie, beſonders die dramatiſche, mit vollſter Berechtigung weit mehr zurück, als dies nach Verſicherung des Gegentheils von Seiten gleichzeitiger Tagesblätterbeſprechungen den Anſchein hatte. Die zahlloſe Menge der Muſter, der Stylarten und Stylunarten, die verwirrende Verſchiedenheit der Richtungen, des Urtheils, des Geſchmackes, die Legion der Wegführer und Heilkünſtler nahm trotz aller Gelehrſamkeit, trotz aller philoſophiſchen Bildung, oder ebendeßhalb immer mehr

zu, und zeigte einer nicht nach der Mode des Tages, nicht nach dem verwirrenden Tagesgeschreie sich bildenden originalen Natur, besonders auf dem Gebiete des Dramas immer größere Schwierigkeit, auch auf kritischem Gebiete immer komplizirtere Verwirrung und Verflachung, meist mehr Irrthum und Leichtfertigkeit, als wohlbegründete Wahrheit und Sicherheit des Urtheils. Das mußte wol jede gewissenhafte Natur zu immer neuer Prüfung des Thatbestandes führen.

Die Zahl Derer, die mit Ludwig über die Behandlungsweise der deutschen dramatischen Kunst, über ihre Fortentwickelung durch die Shakespeare's gleich denken, ist noch immer sehr gering. Die Mehrzahl anders Denkender herrscht noch jetzt fast überall, besonders auf dem Felde der Journalistik. Wie wäre sonst die, lange Zeit hindurch, fast allgemein günstige Besprechung der in den nüchternsten Naturalismus zurückfallenden Shakespeare-Studien Rümelin's möglich gewesen. — Mit der Zeit wird sich dies wol ändern, insbesondere nach dem so siegreichen Abschlusse unserer politischen Sturm- und Drangzeit, auf den seit langer Zeit die ersten Geister der Nation mit vollstem Rechte fast ausschließlich beharrlichst gerichtet und thatkräftig concentrirt waren. Ludwig sagte es oft, und mit vollstem Recht, daß unsere Zeit der Zeit Shakespeare's weit näher stehe, als der Zeit Schiller's und Goethe's. Aber wie Vielen wird dies nicht auch jetzt noch, mindestens paradox erscheinen. Bildete sich doch erst jetzt, lange Zeit nach Gervinus' bahnbrechendem, epochemachendem Buche über Shakespeare, die kleine, nun immer mächtiger anwachsende Gemeinde der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu einem öffentlich, energisch

vortretendem Vereine, dem ſich freudig Alle anſchließen ſollten, die feſten Grund ſuchen auf dem Gebiete des Dramas. Doch wie wenig iſt noch heut die herrſchende Tagesliteratur mit dieſen trefflichen Beſtrebungen einverſtanden, wie wenig ſind noch dieſe verdienſtvollen Forſchungen in's Volk eingedrungen, wie gleichgültig verhalten ſich auch die erſten Theater Deutſchlands gegenüber der ſo bedeutend vorſchreitenden ſiegreichen That Dingelſtedt's, gegenüber der Weimarer Aufführung der Hiſtorien Shakespeare's zur Jubiläumsfeier des Dichters.

Jedes Ding will ſeine Zeit, ſeine Reife haben. Der Einzelne, auch der Berufenſte, vermag trotz redlichſtem Bemühen, wie die Sachen jetzt liegen, ein ſo labyrinthiſch-verworrenes, ſeltſames Ding, wie das moderne deutſche Drama, wie die moderne Tagesdramaturgie iſt, nur nach und nach auf den rechten Weg zu führen. Auch Ludwig konnte die Bahn nur lichten und ebnen, auf der, wie er ſo ergreifend und wahr ſagte, wenn die rechte Zeit gekommen iſt, der Sieger über einen Wall von Leichen in den Tempel der Muſe einziehen wird. — Auch in Winterszeit blühen Roſen. Aber das rechte Blühen iſt es doch nicht. Dazu gehört eben der Frühling. — In Ludwig's Jugendzeit, und bis zu ſeinem Abſcheiden war ſein oft wiederholtes Wort vollſtändig wahr und richtig: daß er mit ſeinen eigenen Berufsgenoſſen ſich meiſt erſt über das dramatiſche A. B. C. verſtändigen müſſe, ehe er mit ihnen über den Werth, über die Vorzüge oder Fehler einzelner Dramen öffentlich ſtreiten und ſich verſtändigen könne. Denn ohne jenes würde dies doch zu nichts führen. Sei doch unſere Zeit, noch immer, mehr die Zeit des Romans als des Dramas. Dieſe Verſtändigung

sollte nun eben in seinen Shakespeare-Studien angebahnt und ermöglicht werden. Hätte er Einzelnes davon veröffentlicht, z. B. die Detailuntersuchungen über Shakespeare's Verhältniß zu Schiller, diese Verständigung wäre schwerlich bald erfolgt. Dies wird wohl auch jetzt nicht sofort, nicht ohne Kämpfe geschehen, zumal da der künstlerische Abschluß der Studien leider nicht erfolgte. Der Thatbestand dieser Sachlage war Ludwig so unzweifelhaft klar, daß er auch deßhalb von jeder vereinzelten Polemik auf dramaturgischem Gebiete durchaus absah. Schon bei unserem ersten Begegnen, und mehr noch nach fortgesetzten Gesprächen wurde es mir immer klarer, daß er darin vollständig Recht hatte, weil er vor Allem dazu berufen war, durch poetische That, und durch eine fest in sich abgeschlossene Darstellung der künstlerischen Grundsätze Shakespeare'scher Komposition der Sache der deutschen dramatischen Kunst mehr zu nützen, als dies ihm durch die geistreichsten, gehaltvollsten Feuilletonkämpfe möglich gewesen wäre. Unzweifelhaft wäre auf diesem Wege Vieles in seinen Untersuchungen klarer, präciser, abgerundeter geworden, denn die öffentliche Debatte bringt doch Vieles erst in den rechten Schick, oft räscher und sicherer, als das gründlichste, sorgfältigste einsame Durchdenken. Aber er war eben keine Journalistennatur, wie es in genialer Weise Diderot, wie es in unerreichter Tiefe und klassischer Vollendung Lessing in seinen kritischen Schriften war. Beklagte es doch selbst Lessing im Alter, durch Polemik auf andere, der Sache fremde Gebiete abgelenkt worden zu sein. Dieser zufälligen Determination seiner Natur, deren Temperamentsmenschen fast immer bedürfen, wollte er eben vor-

beugen. Er hätte eben eine ganz andere Natur sein müssen, als er war, um seine Ueberzeugung in journalistischer, oder in rednerisch-polemischer Gestalt frischweg zu veröffentlichen, sie dann erst nach und nach zu klären und zu berichtigen. Er wollte, er mußte er selbst bleiben. Die Art moderner Feuilletonnaturen, das heut Durchdachte gleich morgen auf den Markt zu bringen und zu verwerthen, lag ihm zu allen Zeiten fern.

Es war in seinem Schaffen und Forschen, wie bei Leonardo da Vinci, unzweifelhaft ein Zuviel von Gewissenhaftigkeit. Aber eben dieses Zuviel des Edelsten und Besten menschlicher Natur, des glühenden, sich nie ganz genügenden künstlerischen Vollendungsdranges, der seine Werke, seine Studien, seine markige Charaktergestalt durchleuchtete und klärte, es kam aus der in ihm selbst lodernden, mächtig dämonischen Tiefe echt tragischer Leidenschaft, es machte ihm das innerste Wesen echt tragischer Charaktere lebendigst klar, das er so vortrefflich in seinen Studien mit den Worten bezeichnet: „Daß er doch was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran untergehen mußte. Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben.“ —

Vieles konnte sich in der Sachlage ändern, wenn er sich der Tagesliteratur, der Polemik nicht ganz entzogen hätte. Er konnte vielleicht schon bei Lebzeiten der durchdringendste, der anerkannteste Vorkämpfer werden, er war dazu unzweifelhaft der Berufenste. Er selbst glaubte es nicht. Er glaubte, durch poetische That müsse in solcher Sachlage vor Allem die Bahn gebrochen, der Wirrwarr

gelichtet werden. Dann erſt, ſo meinte er wohl, ſei es Zeit, ſeine Shakespeare-Studien zu veröffentlichen. Es war der längere, weitere Weg, der Weg Gluck's, der freilich vor Allem Geſundheit und langes Leben erforderte. Die zu bewältigende, zu geſtaltende Aufgabe war auch hier ſchon im genialen Grundriß für ein ſo kurzes, durch Krankheit gehemmtes, verkümmertes Leben zu reich, zu vielſeitig angelegt. Es war, wie ſeine Pläne, Fragmente und Studien beweiſen, der konſequent feſtgehaltene Feldzugsplan eines genialen Feldherrn, der mitten in ſeinen kühnſten Operationen ſtarb, der Schritt vor Schritt in den Plänen, wie in den Studien ein großartiges, klar erkanntes Ziel ſtandhaft verfolgte. — Cunctando restituit rem. —

Keinem deutſchen Dramaturgen war er innerlich verwandter wie Leſſing. Er geht von ihm aus, er knüpft direkt an ſeine Unterſuchungen an, er führt ſie in weſentlichen Punkten weiter, er dringt noch gründlicher ein in die innerſten Tiefen der tragiſchen Kompoſition. Aber die Methode ſeiner Unterſuchung, die Form der Darſtellung war eben eine ihm durchaus eigenthümliche. In Tiefe und Gründlichkeit, in der Neuheit und Originalität der Gedanken, im ſachlichen Ernſt, im reinſten Wahrheitsſinn erinnern ſie nur an ihn. Seine, wie Leſſing's Abſicht war es, vor Allem die gegenwärtige dramatiſche Produktion mit ſich ſelbſt zu verſtändigen über den Zweck, die Mittel der Tragödienbehandlung, durch Aufſtellung der Shakespeare'ſchen Dramaturgie, was freilich in vieler Beziehung mit einem Sichabwenden von dem Ziele der gegenwärtigen Produktion, mit einer Verwerfung derſelben faſt gleichbedeutend war. Einzelne Theile ſeiner Unter-

ſuchungen veröffentlichend, hätte er faſt mit Allen kämpfen müſſen. Was hätte das dem Dichter genützt? Die Sache ſollte in künſtleriſcher Geſtalt abgeſchloſſen für ſich ſelbſt ſprechen. Es war der ſchwierigſte, aber für ſeine Natur der richtigſte, und wie die Sachen noch jetzt liegen, ſicher auch der allſeitig förderndſte Weg.

Dies waren meiner Ueberzeugung nach die Gründe, warum er ſelbſt einzelne Stellen ſeiner Studien durchaus nicht veröffentlichte. Und ſo muß denn auch hier ausdrücklich davor gewarnt werden, einzelne Stellen, zumal polemiſchen Inhalts, ohne den Zuſammenhang des Ganzen zu betrachten. Was da oft parador erſcheint, das wird erſt durch's Ganze ſeine Wahrheit und volle Berechtigung erhalten und zeigen. So ſteht er denn auch in dieſen Studien, auch als Forſcher, wie als Dichter in ſeinen Werken und Plänen als eine feſt und ſicher in ſich abgeſchloſſene, durchaus eigenthümliche Charaktergeſtalt da, mehr in künſtleriſcher als in wiſſenſchaftlicher Darſtellungsweiſe feſt beharrlich auf die Erforſchung des Zieles des modernen Dramas gerichtet. — Die innerſte Eigenthümlichkeit ſeines Talents und Charakters trieb ihn zu Shakespeare. Wie wir ſeine Jugenddramen inſtinktiv an die Beſtrebungen der deutſchen Sturm- und Drangzeit anknüpfen ſahen, wo der Einfluß Shakespeare's auf das deutſche Drama begann, der in Leſſing's, Goethe's und Schiller's Dramen zur originalſten Nachfolge Shakeſpeare's führte, ſo knüpften auch ſeine Studien direkt an jene Beſtrebungen an, durch die genaueſte Analyſe der Kompoſition Shakesſpeare's. Dieſe zeigte ihm immer klarer und anſchaulicher, daß die Mängel jener Dramen großentheils aus falſcher Nachahmung derſelben, aus

einem Abweichen von ihr entstanden waren. „Die falsch verstandene Shakespeare-Form ist ein künstlerisches Unding, die richtig gehandhabte die einzig mögliche für das nicht antike Drama.“ Dies Hauptthema wird in den Shakespeare-Studien durchgeführt, man kann es das Motto derselben nennen. Worin Shakespeare nachzustreben sei, was jene Sturm- und Drangzeit, was Ludwig selbst, als er seine Jugendwerke dichtete, meist falsch verstand, worin das Wesen der Shakespeare-Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie bestehe, allen anderen gegenüber, worin diese zu ihrem Nachtheil von ihr abweichen, worin sie ihr sich wieder nähern müssen — dies sich und Anderen klar zu machen, das war das Hauptthema, das feste Ziel dieser Studien. Daß er, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, das Heil des deutschen Dramas nur in der originalen Nachfolge der Kunstbehandlung Shakespeare's sah, daß er nach ihrer Vollendung mit echtestem Beruf strebte, dies ist ein großes, rühmenswerthes Verdienst in einer Zeit, wo die dramatische Dichtung vom hohen Ziele der echten Tragödie immer beklagenswerther sich leichtfertig und beifallssüchtig abwendete. Wie Cornelius, war er fest und unbeugsam auf die reinsten, edelsten Ziele deutscher Kunst gerichtet, jedem Nachgeben gegenüber dem Modegeschmacke unzugänglich. So wenig ihn auch seine eigenen Werke, diesem Ideale gegenüber, befriedigten, so hielt er doch unerschütterlich fest an diesem Ziele, und ließ sich in der Verfolgung desselben durch nichts, auch nicht durch den immer zunehmenden Verfall der dramatischen Kunst beirren. Warum dieses Ideal ihm als das höchste, als das vom deutschen Drama zu erstrebende galt, darüber

giebt das künſtleriſche Glaubensbekenntniß ſeiner Studien den vollſtändigſten Nachweis.

So wurde ihm denn Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator für's deutſche Drama, der feſte Maßſtab ſeines dramaturgiſchen Urtheils, der ſicherſte Weg der Fortentwickelung deutſcher Kunſt, ganz ſo wie für Winkelmann die Antike. Er ſtudirte die Natur in Shakeſpeare's Werken, wie ſie einſt Winkelmann in den Kunſtwerken der antiken Welt ſtudirte. Wie Winkelmann durch die griechiſche Kunſt, ſo kam Ludwig durch Shakeſpeare's Kunſt erſt zur vollen Klarheit über ſich ſelbſt, über die Fortentwickelungswege der deutſchen dramatiſchen Kunſt. Wie man Winkelmann und Leſſing antike und doch durchaus deutſche Naturen nannte, ſo wüßte ich Keinen, der wie Ludwig im ſtrengen Wortſinn eine Shakespeare'ſche, urdeutſche Natur genannt zu werden verdiente. Den Weg, den unſere klaſſiſche dramatiſche Dichtung ſo glücklich begann, auf dem ſie das Echteſte, Beſte erreichte, der nur zu bald wieder verlaſſen wurde, konſequent und energiſch zu verfolgen, das war nach Ludwig's Ueberzeugung jetzt vor Allem die Aufgabe. — Die alte Zeit drängte zum Abſchluß, eine neue, durch politiſche Kämpfe immer näher geführt, begann bereits aufzudämmmern. Es galt, auch auf dramatiſchem Gebiete mit den Mängeln und Fehlern der alten Zeit gründlich abzuſchließen und aufzuräumen, am Echten, Fortzugeſtaltenden derſelben feſtzuhalten. So faßten denn ſeine Shakespeare-Studien direkter und konſequenter als die früheren und gleichzeitigen, das Verhältniß der dramatiſchen Kompoſition Shakespeare's zur deutſchen, im Intereſſe der Fortentwickelung derſelben immer ſchärfer

und bestimmter als das Hauptthema der Untersuchung, sie suchten anschaulichst nachzuweisen, wie die ethischen und künstlerischen Mängel der einseitig-idealistischen, wie der einseitig-realistischeu dramatischen Behandlungsweise entstanden, wie sie wurzelhaft zu beseitigen seien.

Der Abschluß dieser wichtigen Untersuchung ist auch in den Studien Ludwig's noch nicht erschöpfend gemacht. Manches bedarf noch weiterer Ausführung, mannigfacher Berichtigung. Dies nachzuweisen ist hier nicht der Ort, wo es nur darauf ankommt, das zum Verständniß, zur Charakteristik des Werkes und des Dichters unumgänglich Nothwendige zu besprechen.

Die künstlerische Läuterung seines Talents auf dem Wege der Shakespeare-Studien habe ich in der Darstellung des Gährungsprozesses seiner Pläne und Fragmente nachzuweisen versucht. Was ihn mit innerstem Naturdrange zu Shakespeare trieb, das war doch vor Allem sein bestimmtestes Talent dramatischer Leidenschaftsdarstellung, das ihn schon in der Jugendzeit vorzugsweise zur Tragödie drängte. Es hatte die bei uns sehr seltene Eigenschaft, die Leidenschaft mit intensiver Kraft, mit reichem Naturdetail darzustellen. Sie lebte in ihm, die dämonische Gewalt der Leidenschaft', sie zeigte seiner Phantasie das anschaulich-lebendigste Bild leidenschaftlicher Gestalten in dramatisch-bewegter Geberde. Die idealistisch-deklamatorische Behandlung der Leidenschaft erkannte er immer klarer als den wesentlichen Fehler, als den verderblichsten Abweg von der echten Tragödie. In der Leidenschaftsdarstellung der tragischen Charaktere fand er den Hauptunterschied der Komposition Shakespeare's von allen anderen Behandlungsarten, besonders

auch der deutſchen. Fand er, wie ſeine Briefe zeigen, ſchon in früher Jugendzeit, daß im Leben und in der Kunſt das männliche Prinzip auf dem Wege immer zunehmender Bildung mehr und mehr ſchwinde, daß es ſich dem weiblichen zu ſehr nähere und nachbildend anſchmiege, vermißte er eine mannhaft-ethiſche Darſtellung der Leidenſchaft in Folge falſcher, ſchwächlicher, philoſophiſch-ſentimentaler Humanitätsbegriffe ſchon damals in der deutſchen Tragödie, ſo wurde es ihm auf dem Wege ſeiner Studien immer klarer, daß eben darin der Kern und die Wurzel der dramatiſchen Kompoſition Shakespeare's, die ethiſche und künſtleriſche Vollendung derſelben, zugleich aber auch der wurzelhafte, geheimnißvoll-triebkräftige Grund und Boden aller echten Wirkung der Schauſpiel- und Dichtkunſt liege. Er verwarf immer entſchiedener die feurig-ungeſtüme, wild-naturaliſtiſche Darſtellungsweiſe der Leidenſchaft, die in ſeinen Jugendwerken durchaus vorherrſchte, er verſuchte eine völlig veränderte auf dem Wege Shakespeare's.

„Der Willkür des falſchen Idealismus zu entfliehen, war ich dem Naturalismus in die Hände gerathen. Die großen Mängel meiner früheren Verſuche ſchrieben ſich von einem Fehler her, in den ich gerathen war, um einem anderen zu entgehen. Natürlich, daß ich, ſobald ich jene Fehler erkannte, ſie zu vermeiden ſtrebte. Ich ſah aber bald ein, daß mir dies nicht gelingen würde, ehe ich nicht die Urſache derſelben entfernt hätte. Da dieſe nun als bereits in die innerſte Natur meines poetiſchen Erfindens und Schaffens übergegangen ſich erwies, blieb mir nur die Wahl, in meinem alten Irrwege fortzugehen, der, wie ich wohl begriff, endlich aus aller Poeſie

in die gemeinſte Wirklichkeit führen mußte, oder meine ganze Natur zu revolutioniren. Die letztere Partie zu ergreifen, war aber nur dann möglich, wenn ich eine längere Pauſe in der Produktion machen durfte. Ein freundliches Geſchick brachte mir im rechten Augenblicke den Antrag bewußter Penſion, und ich nahm ihn mit Dank und Hoffnung an. Ich darf auch wohl ſagen, daß ich mit Energie den Prozeß der Wiedergeburt begann, und in ſeinem Verfolge mir weder Trägheit noch Mangel an Ausdauer vorzuwerfen habe, denn die mannigfachen Störungen durch Kränklichkeit zu verhindern, hing nicht von meiner Willkür ab.“ So ſpricht er ſelbſt in einem Briefentwurfe an Geibel. Die Studien ſind nun eben dieſer Revolutionsprozeß ſeiner innerſten Natur. Die in der Niederſchrift erwähnte Penſion des Königs Max von Baiern machte ihm die Fortſetzung ſeiner Studien möglich, ſie brachte der Nation eine reiche, köſtliche Frucht. —

In der Leidenſchaft erkannte Ludwig das Grundweſen, das ſchöpferiſche Element der menſchlichen Natur, in der Darſtellung ihrer Selbſttäuſchungen, Blendungen und Abwege die Aufgabe der echten Tragödie. Die Leidenſchaft zu bändigen, zu beherrſchen, von ihr frei zu werden, um ſie künſtleriſch darzuſtellen, darauf ging all ſein Streben. Das war es, was ihn, wie Leſſing und Goethe zu der großartig-ruhigen, tief-einſamen Charaktergeſtalt Spinoza's trieb, der auch ihm die heiße Stirn kühlte wie Friedensluft ewiger Wahrheit im verworrenen Tumulte kämpfender Leidenſchaften und Irrthümer des Lebens. In Shakespeare's Welt fand er dies in noch lebenswahrerer, ethiſch-reinerer Vollendung ausgeprägt

und gestaltet. Die Selbstzerstörungsprozesse der Leidenschaft im künstlerischen Spiegelbilde, ganz der Lebenserfahrung gemäß dargestellt, uns zur klarsten Erkenntniß und Beherrschung der Leidenschaft im Leben selbst führend — das war es, was er suchte, was er auf dramatischem Gebiete nirgends in reinerer Vollendung fand, als bei Shakespeare. Die reifste Frucht seiner Shakespeare-Studien, sein „zwischen Himmel und Erde" zeigt in der künstlerischen Darstellung der Leidenschaft, allen seinen früheren Werken gegenüber, daß die originaldeutsche Art und Natur durch die Nachfolge Shakespeare's nicht gehemmt und gestört, sondern nur immer mehr gefördert, gestärkt und auf den rechten Weg ihrer Vollendung geführt wird. Handelt es sich doch auch bei der genauesten Betrachtung seiner Komposition keineswegs um Nachahmung einzelner Werke, nicht um Schulsystembegriffe, nicht um todtes Bücherstudium, sondern um Lebensgestaltung, und zwar im christlichen Sinn, nach christlich-ethischer Weltanschauung, um eine Nachfolge im Geist und in der Wahrheit. — Daß ein echt-dramatisches Talent durch Shakespeare's menschliche und künstlerische Vollendung erst zur vollsten Klarheit, zum richtigsten Wege der dramatischen Kunstbehandlung zu gelangen vermag, daß alle Fehler der bisherigen deutschen dramatischen Dichtung nur durch das Fortbauen auf dem Grunde der Shakespeare'schen Kunstbehandlung aufzuzeigen und zu beseitigen sind, daß alle Vorzüge bisher eben durch die originale Nachfolge derselben erreicht wurden, das hat Ludwig bis zur letzten Lebensstunde als seine innigste Ueberzeugung bekannt und treulichst festgehalten. Die immer zunehmende Klarheit und Festigkeit dieser Ueber-

zeugung war die reinste Freude, das beseligendste Glück seines Lebens.

Nichts lag auch ihm ferner, nichts suchte er als verderblichen Irrthum gründlicher in seinen Studien zu bekämpfen, als die noch immer wieder auftauchende Ansicht auch sehr tüchtiger Dramaturgen, daß Shakespeare's dramatische Komposition mit der antiken, mit Schiller's, mit der französischen u. A. zu vereinen, zu verschmelzen, und so durch Kombination, durch Kompromiß derselben die Gestalt des modernen Dramas zu finden sei. Warum nicht, dies weisen eben seine Studien anschaulichst nach. —

Wie mächtig der Einfluß Shakespeare's auf Ludwig's ethische Durchbildung war, das zeigte sein im Glück und Unglück nie getrübter, mannhafter Gleichmuth, den ich bei keinem Lebenden in gleicher Vollendung ausgeprägt fand. — Auch das Streben nach künstlerischer Vollendung, das man die Hauptleidenschaft seines Lebens nennen kann, ist nicht frei von dämonischen Irrungen und Selbsttäuschungen. Die Niederschriften seiner Selbstbekenntnisse beweisen es, wie klar und unbefangen er sie durchschaute und erkannte. In so schweren Lebens- und Leidenskämpfen konnte auch die gewaltigste Kraft leicht zur Verbitterung, zur Verzweiflung geführt werden. Ihm stärkten sie nur den stillen, erhabenen Gleichmuth des echten Weltweisen. Die Mischung leidenschaftlicher Phantasiegluth der echten Dichternatur, und besonnener, die Leidenschaftsdämonen beherrschender, beschaulichster Ruhe gab seiner Erscheinung, seinem ganzen Wesen einen mächtig-anziehenden, magischen Zauber, eine stille, priesterliche Hoheit und Würde, fast an die Patriarchen und Propheten der alten Zeit erinnernd. Diese in schweren

Kämpfen ſich immer reiner durchbildende, tief-ernſte und doch ſo kindlich-ſchlichte, gewaltig emporſtrebende Natur würde alle inneren Disharmonien, auch die des kritiſchen und dichteriſchen Talents bewältigt und aufgelöſt haben, aber den Kämpfen der Erde entrückt, wird ſie ſegensreich fortleben unter uns, die Geiſter läuternd und befreiend, die Herzen durch die Reinheit ihres Seins und Strebens erhebend und labend, zur Fortgeſtaltung des kühn begonnenen Werkes mahnend und drängend. Wohl las man auf der tief-durchfurchten, markigen Stirn, im Blicke der tief-innigen, elektriſch-leuchtenden und doch ſo wunderbar-milden, treuherzigen Augen, in dem an Tizian's, an Rembrandt's Bildniſſe erinnernden tief-dunkeln, bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigſten Spuren tief innen glühender vulkaniſcher Leidenſchaft, aber die mild-ernſte, ſich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Geſtalt, die beſonders in der letzten Zeit immer entſchiedener vortrat, war der Grundton, der Grundcharakter, das anſchaulichſte Zeugniß eines treu und redlich durchkämpften, dem Reinſten und Edelſten ſich freudig opfernden Lebens. Der mannhaft-ſchlichte, heldenhaft-erhabene Gleichmuth, den er bis zur letzten Stunde, umhüllt von dem Schauern des Todes, ſich bewahrte, zeigte reinſte menſchliche Vollendung, eigenthümlichſte Schönheit. Sie ſtrahlte wie ein Lichtglanz um ihn, als das Leben entflohen war, und einen Abglanz davon zeigt noch jetzt der herrliche, gleich nach ſeinem Abſcheiden abgeprägte, wunderbar-plaſtiſche Formabdruck ſeines edlen, tief-ernſten Künſtlerhauptes, in milder, ſchweigender Majeſtät an die vollendetſten Gebilde der alten Welt erinnernd.

Noch in unſerer letzten Geſprächsſtunde ſprach es Ludwig mit tief ergreifender ſchlichter Innigkeit aus, daß kein Dichter, auch im Leiden ihn ſo geſtärkt und befeſtigt habe, wie Shakespeare, daß er ihm noch weit mehr, als Läuterung ſeiner künſtleriſchen Anſchauung zu verdanken habe.

Daß er, unbeirrt von vielen der deutſchen Natur eigenthümlichen Vorurtheilen, feſthielt am Ziele einer original-deutſchen Nachfolge Shakespeare's, das gab ihm, wie H. v. Kleiſt, eine ſehr iſolirte, aber eine entſchieden bahnbrechende, reformatoriſche Stellung. Der Streit über Einzelnes wird nicht ausbleiben, aber die Wahrheit ſeiner künſtleriſchen Ueberzeugung wird mehr und mehr durchdringen und ſchöpferiſch fortwirken. „Ich habe, ſo weit ich mich kenne, ehrlich geforſcht, und gebe ehrlich die Reſultate meiner Forſchungen hin. Ich handle, wie meine Natur gebietet, mögen es Andere auch thun.“ — Ob es dem deutſchen Drama noch gelingt, auf dieſem von Ludwig ſo entſchieden geforderten Wege nochmals zu einer neuen Blüthezeit zu kommen, das wird zumeiſt davon abhängen, ob ihm verwandte Dichter- und Schauſpieler-Talente kommen, die dieſen Weg mit unzerſplitterter Kraft einzuſchlagen den Muth und Beruf haben. Es giebt Zeiten, wo der ſcheinbar ſcheiternde Genius die irrenden Talente ſicherer auf den rechten Weg führt, als die ſcheinbar glücklich Gelandeten. Man denke an Carſtens, an ſeinen großen Nachfolger. — Keine Kunſt- und Literaturgeſchichte zeigt wie die deutſche, daß auch die dunkelſte, hoffnungsloſeſte Nacht immer wieder neuen Tag brachte, daß auch dem ſchmachvollſten Verfall immer wieder eine neue, heitere, kraftſtrotzende Blüthe folgte.

Warum ſollte er denn nicht darauf hoffen, nicht danach ſtreben! — Die Wenigen, die mit den dramatiſchen Beſtrebungen der neueſten Zeit nicht im Einklange ſind, die nach feſtem Grund und Boden umſchauen, werden durch die tief-begründete Wahrheit ſeiner Ueberzeugungen, durch die ſcharf einſchneidende Kritik der Fehler unſerer dramatiſchen Dichtung, auch in der klaſſiſchen Periode, innerlichſt gefördert, und auf den rechten Weg geführt werden. Daß junge aufſtrebende Talente durch ſie gefördert werden möchten, darauf hat er in düſteren Leidensſtunden gehofft, als er ſelbſt die Hoffnung aufgeben mußte, für ſich ſelbſt das zu erreichen, was er mit voller Klarheit, mit echteſtem Berufe erſtrebte. „Der Menſch," ſo ſteht auf einem Zettelchen ſeines Nachlaſſes, „tauſcht die Hoffnungen, aber zu hoffen hört er nicht auf. Unſer Glauben und Hoffen war unſer Leben. Und ſo mag es immer nur leere Hoffnung geweſen ſein, daß, was mir ſelbſt nicht mehr, doch Anderen zu Gute kommen könnte; ſie gab mir die Kraft weiter zu ſtudiren, und erſetzte mir die Vorfreude eigenen Gelingens, die ich allmälig verlor." — Wie ſeine Geſpräche von Eitelkeit, Scheinſucht und Selbſttäuſchungen befreiten, und in Sokratiſcher Weiſe zur Selbſtbeſinnung, auf den rechten Weg des Lebens führten, ſo werden ſie nun auch fortwirken auf ſeine Nachwelt als Mahn- und Weckrufe im theueren Vermächtniß ſeiner Studien. Wenn ſeine Dichterwerke, beſonders ſein „zwiſchen Himmel und Erde" der Welt ſchon die gewaltige Kraft des echten Herzenskündigers und Gewiſſenſchärfers offenbarte, der mit erſchütterndem Ernſte die Nacht der Leidenſchaft, die dunklen Räthſel unſeres Seelenleben mit prieſterlicher Würde,

mit lichter Klarheit erhellte und deutete, so wird man in diesen Studien die lautere, ureigene Quelle seiner Dichtergröße finden, im großartigen Wahrheitssinn, in der wundervollen inneren Uebereinstimmung dieses vom Anfang an bis zuletzt sich gleichbleibenden, unerschütterlich-festen, durchaus mannhaften Charakters, dem moderne Sentimentalität allezeit fern blieb. Die ganze, volle Bedeutung dieses echt-deutschen Mannes, sein innerstes Sein und Wesen kann doch erst aus diesem seinen Studienwerke ganz erkannt werden. —

— Nachdem ich den Hauptinhalt, die vorgefundene Gestalt und Methode der Studien, ihren Einfluß auf Ludwig's Entwickelung als Dichter und Forscher beleuchtet, und die Methode meiner Herausgabe derselben dargelegt habe, ist hier nun noch der wesentliche Inhalt, der innere Zusammenhang und Fortschritt der Untersuchungen, nach der Reihenfolge der einzelnen Manuscriptbände, übersichtlich darzustellen und zu charakterisiren, und über mein Verfahren bei der Auswahl und Anordnung derselben genauere Rechenschaft abzulegen. —

— A. Aus umfangreichen dramaturgischen Heften und Nachlaßblättern früherer Zeit vom Jahre 1840—50 habe ich hier nur eine kleine Auswahl mitgetheilt, als erste Anfänge der Shakespeare-Studien, Vorstudien, die später mannigfach berichtigt und umgebildet wurden. Manches hierher Gehörende wurde im biographischen Abschnitte mitgetheilt, um die allmälige Klärung der künstlerischen Anschauung Ludwig's zu veranschaulichen.

B. Manuscriptband I, (Heft 1) der Shakespeare-Studien, gr. 4°, 248 Seiten.

Die Niederschriften sind in den Jahren 1851—55

entſtanden, jedenfalls nicht vor 1850, was aus einzelnen Bemerkungen nach Theateraufführungen, denen Ludwig beiwohnte, zu erſehen war. — Mehr als in den anderen Bänden finden ſich hier Bemerkungen auch über neuere Dramen, meiſt jedoch über ältere, leider vergeſſene, von Leiſewitz, Klinger und Schröder, deren Studium dem Dramatiker noch immer ſehr zu empfehlen iſt. Die Hauptthemas der Unterſuchungen über die Tragödie treten ſchon in dieſem Bande anſchaulichſt vor, als Didaskalien zu den Dramen, oder in davon abgeſonderter freier Betrachtung, auch das Hauptthema über das Verhältniß der tragiſchen Behandlungsweiſe Shakespeare's und Schiller's, das in den ſpäteren Bänden noch präciſer und vielſeitiger erörtert wird. Nichts Weſentliches wurde davon ausgeſchieden, nur Einzelnes, ſpäter beſſer Begründetes, präciſer Gefaßtes, und Manches, was Ludwig ſelbſt bei der Veröffentlichung unzweifelhaft ausgeſchieden haben würde. Manches ſpäter Wiederholte wurde beibehalten, weil es als beſonders wichtig, als typiſch charakteriſtiſch, öftere Beleuchtung wünſchenswerth machte, auch um durch das ſich mehr und mehr Klärende ſeines Urtheils den Entwickelungsprozeß ſeiner künſtleriſchen Grundſätze möglichſt zu veranſchaulichen. Schon hier ſucht er ſich das weſentlich Verſchiedene der Behandlungsweiſe Shakespeare's den anderen, beſonders der deutſchen gegenüber anſchaulich klar zu machen. Vieles darüber bereits von Huber, Woltmann, Tieck, Gervinus u. A., meiſt nur beiläufig Erörtertes wird eindringlich unterſucht, von techniſchen Geſichtspunkten aus neu beleuchtet. Die Unterſuchungen über den Unterſchied der engliſchen und franzöſiſchen, der freien und der concen-

trirten dramatiſchen Form, über die aus den Grundbedingungen derſelben entſtehenden Vortheile und Nachtheile treten hier bereits immer lebendiger vor. — Es beginnen hier die feinen Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs, über die Art und Eintheilung der Scenen, über das Tragiſche der ſogenannten gleichen Berechtigungen, über realiſtiſche und idealiſtiſche Behandlungsweiſe, über den Widerſpruch in den tragiſchen Charakteren, über die Behandlung des Peinlichen, über die ideale Behandlung der Zeit und des Ortes bei Shakespeare, über den cauſalen und pragmatiſchen Nexus, ſowie die Forſchungen über die Natur der Leidenſchaft, und über ihre künſtleriſche Behandlung. Nur einiges zu Subtile und Individuelle wurde ausgeſchieden. Schon hier war das Detail oft ſehr überwuchernd, wie in den Plänen, was die Ueberſicht des Ganzen ohne ſorgfältige Ausſcheidungen beeinträchtigen würde. Es wurden ſchon hier zu viele Detailregeln der Kompoſition ſchematiſirt, aber nicht im Weſentlichen zuſammengefaßt, die ich ausſchied, weil Ludwig es ſelbſt gethan haben würde. Er klagt in einer Niederſchrift ſelbſt „über ſein oft zu weit getriebenes Individualiſiren, auch in der Analyſe. Er zerlege jede neue Anſchauung zu ſehr in ihre Theilvorſtellungen, er fürchte ſeine intuitive Fähigkeit durch Analyſe zu zerſtören.“ — Unklar gefaßte Sätze, wenn der Inhalt ſpäter in reiferer Geſtalt wiederkam, wurden ausgeſchieden. Eben ſo die ausführlichen Excerpte aus dramaturgiſchen Werken Huber's, Woltmann's, Immermann's, J. Schmidt's, Gervinus', deſſen treffliche Zuſammenſtellung des Weſentlichen und Charakteriſtiſchen der Behandlungsweiſe Shakeſpeare's, im vierten Bande ſeines Shakespeare, Ludwig

vollständig billigte und immer wieder studirte. Er führte vieles darin nur Angedeutete im Interesse der dramatischen Praxis weiter aus. J. F. Schöne's Abhandlung über Richard III. erwähnte er mit dem Bemerken, daß seine Untersuchung in verdienstlicher Weise an die Lessing's über die tragischen Charaktere anknüpfe und sie fortsetze. — Ludwig selbst that dies in den späteren Bänden noch gründlicher, Vieles erweiternd, berichtigend, abschließend. Die Excerpte aus Meyer's Biographie L. Schröder's, aus Maaß' Schrift „über die Leidenschaften", die er immer wieder studirte, aus Lewes, mit dessen dramaturgischen Urtheilen er meist übereinstimmte, aus Zimmermann, Ed. Devrient's Geschichte der Schauspielkunst u. A. wurden sämmtlich ausgeschieden. —

— C. Manuscriptband II, (Heft 2), gr. 4°.

Zunächst ist hier zu erwähnen, daß dieser Band II: zwei chronologisch aus einander liegende Hefte (Heft 2 vom Jahre 1855—56 und Heft 4 vom Jahre 1858—60) enthält, die Ludwig wohl des Bogenformates wegen zusammenbinden ließ. Band III enthält das dazwischenliegende Heft 3 (1857—58). — Dies Heft 2 enthält 78 enggeschriebene Seiten. Der Text ist oft schwer zu lesen, wegen vieler Noten, Einschaltungen, Correkturen. Es waren hier noch mehr Ausscheidungen nothwendig, als im Band I, weil Vieles oft wörtlich wiederholt, Manches später von ihm verworfen oder präciser, anschaulicher gefaßt wurde. Das Detail wurde, wie in seinen Gesprächen, immer wieder analysirt, fast mit dem Mikroskop, mit der Lupe betrachtet. Manches zu Minutiöse wurde daher auch hier ausgeschieden. Wiederholungen desselben Themas ließ ich oft absichtlich stehen, weil es

doch zugleich von neuen Seiten beleuchtet wurde, beſonders in den Unterſuchungen über die Behandlung des Dialogs, über die künſtleriſche Behandlung gegenüber der naturaliſtiſchen. Einzelne etwas verworrene, incorrekte Sätze mußten, der Wichtigkeit des Inhalts wegen, unverändert aufgenommen werden.

— Die Hauptthemas der Dramaturgie treten nun immer ſchärfer beleuchtet vor. Für den Dichter und Schauſpieler ſind beſonders die Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs wichtig und lehrreich, an Engel, Hurd, vor Allem an Leſſing erinnernd, nur daß Ludwig faſt immer nur Beiſpiele aus Shakespeare, aus Hamlet, Othello, Macbeth, Lear anführt. Ein ſehr anſchauliches Beiſpiel aus Hamlet wurde vollſtändig abgedruckt, weil es zeigt, wie fein Ludwig die dramatiſche und ſchauſpieleriſche Organiſation jeder Scene durchempfand, wie ſehr er auch als Schauſpieler, nicht blos als Dichter zu leſen verſtand. Das Poetiſche haben Viele im Shakespeare erkannt und gezeigt, das Schauſpieleriſche in ihm nur ſehr Wenige.

Seine Bemerkungen über Törring's, Hebbel's Bernauerin-Dramen wurden bei Beſprechung der Bernauerin-Dramen und Fragmente Ludwig's, theils hier abgedruckt. — Auch in dieſem Bande iſt Alles auf die Tragödie, auf Shakespeare's Behandlung derſelben gerichtet. Die Themas des erſten Bandes kommen wieder, von neuer Seite beleuchtet, die Haupt- und Nebenthemas treten wie im freien Geſprächsgange vor und zurück, künſtleriſch gruppirt.

Daß Ludwig ſeinen Studien über den Dialog Shakeſpeare's nicht den engliſchen Originaltext, ſondern Schlegel-

Tieck's Ueberſetzung zu Grunde legte, das wird hoffentlich nicht befremden. Ihre Vortrefflichkeit iſt auch in England anerkannt, ſie beweiſt, daß die deutſche Sprache vorzugsweiſe geeignet iſt, der dramatiſchen Dialogbehandlung Shakespeare's in muſterhafter und originaler Weiſe nachzuſtreben. Uebrigens tadelte auch Ludwig Manches in Schlegel's Ueberſetzung, ſie war ihm, wie wir ſehen werden, beſonders bei charakteriſtiſcher Affektdarſtellung oft zu fließend, nicht unmittelbar, nicht fertig genug für ſchauſpieleriſche Darſtellung. Ludwig lernte noch in den letzten Jahren engliſch, und las einige Tragödien Shakeſpeare's im Originale. — Das wichtige Thema über die Motivirkunſt tritt ſcharf hervor, wird aber ſpäter noch anſchaulicher erörtert. Ebenſo das über Naturwahrheit und Kunſtidealität, über Styl und Manier, über das Dramatiſche und Theatraliſche, das ſogenannte Bühnengerechte, über idealen und pragmatiſchen Nexus. Das ſpäter noch anſchaulicher beſprochene Thema über Furcht und Mitleid, Schuld und Leiden tritt ſchon hier in den Vordergrund, und mit ihm das Hauptthema über Shakeſpeare's und Schiller's tragiſche Kunſtbehandlung. — Die Studien über die Leidenſchaft und ihre künſtleriſche Behandlung, die ihn in der Zeit, wo er „Zwiſchen Himmel und Erde" dichtete, ſehr lebhaft beſchäftigten, werden auch dem Maler, Bildhauer und Muſiker erwünſcht und förderlich ſein. Der Vergleich Shakespeare's und Tizian's beſchäftigte ihn oft. Auf die Bemerkung Immermann's über Tizian's Venus kam er immer gern zurück, er beleuchtete das Thema der Natur- und Kunſtwahrheit dabei immer wieder von neuer Seite durch anſchauliche Beiſpiele. Das Verſtändniß, die Durchdringung

aller Künſte und ihrer Kompoſitionsgeheimniſſe war ihm Lebensbedürfniß, wie jedem echten Dichter.

— Die umfangreichen, ſorgfältigen Excerpte, beſonders aus dramaturgiſchen Werken, ſo intereſſant ſie auch ſind, wurden ſämmtlich ausgeſchieden. Es ſind dies viele aus Maaß, mit detaillirten, immer wieder neu ſchematiſirten Tabellen über die Leidenſchaften und Affekte; aus Götzinger's Sprachlehre, aus Kant's Anthropologie, aus Immermann, mit deſſen Vorrede zum „Hofer" er ſehr einverſtanden war; aus Hurd, deſſen Bemerkungen über das Sichausleben der poetiſchen Charaktere er weſentlich erweiterte, deſſen naturaliſtiſche Grundſätze er verwarf; aus Devrient's Geſchichte der Schauſpielkunſt, die er ſehr verehrte und immer wieder ſtudirte. Manches ſchon von Anderen Bemerkte wurde mit neuer originaler Faſſung, mit ſo durchdringendem künſtleriſch praktiſchen Blicke erörtert, daß es ſchon deßhalb nicht ausgeſchieden werden durfte. —

— D. Manuſcriptband III, (Heft 3), gr. 8°.

Er enthält in Gr.-Oktav 142 Seiten, oft ſchwer zu entziffern, weil eng, in- und durcheinander geſchrieben, und oft corrigirt. Die Niederſchriften ſind aus den Jahren 1857—58.

Es war hier ſehr viel auszuſcheiden, viele oft wörtliche Wiederholungen aus den früheren Heften. Aber der Inhalt zeigt nach den Ausſcheidungen des Unweſentlichen, zu Individuellen, ein immer tieferes Eindringen in die wichtigſten Themas der tragiſchen Kompoſition. Die lebendige Originalität ſeiner Geſprächsweiſe geſtaltet ſich nun immer mehr zur Methode der Unterſuchung. In Sokratiſcher Weiſe ſchweift ſie oft in ſcheinbar ganz

fernliegende Gebiete ab, ſie beleuchtet Manches nur andeutungsweiſe, zu tieferer Ergründung auffordernd, aber aus den Nebenthemas tritt oft plötzlich das Hauptthema wieder hervor, neu beleuchtet, ſchärfer, beſtimmter, anſchaulicher dargeſtellt. Scheinbar Paradoxes enthüllt ſich uns als volle Wahrheit. — — Die Art und Weiſe des freien, ungezwungenen, künſtleriſch vollendeten dramatiſchen Fortſchritts des Shakespeare'ſchen Dialogs wird von Ludwig mit feiner Beobachtung nun immer klarer entwickelt. Die Analyſe deſſelben tritt in dieſem Bande in den Vordergrund, ſie beleuchtet das Hauptthema, die dramatiſche Behandlungsweiſe Shakespeare's gleichſam im typiſchen Spiegelbilde. Wie der Naturforſcher immer wieder die Arten und Unterarten der Gattung ſtudirt, um die ewigen, unwandelbaren Geſetze der ſchaffenden Natur, um den Zweck der Gattung zu erkennen und zu enthüllen, ſo ſuchte Ludwig durch oft faſt mikroskopiſche Unterſuchung, durch detaillirteſte Analyſe des Shakespeareſchen Dialogs immer tiefer einzudringen in die pſychologiſchen Geſetze ſeiner künſtleriſchen dramatiſchen Behandlungsweiſe, ſie anſchaulichſt aufzuzeigen. Wie in ſeinen Geſprächen werden oft in ſcheinbar ganz beiläufigen, gelegentlichen Studienbemerkungen manche tiefeingewurzelte Vorurtheile der deutſchen Dramaturgie in der Wurzel angefaßt und beleuchtet. Ganz wie bei Leſſing. — In den, beſonders für Dichter und Schauſpieler lehrreichen Dialogunterſuchungen wird man viel Neues und Anregendes finden, das zu neuer Forſchung drängt, die Beobachtung und Erkenntniß des echt Dramatiſchen ſchärfend und fördernd. Dies zeigt ſich ja ebenſo im Baue der kleinſten Scene, wie im Baue des Ganzen, ja man erkennt es im

lebendigſt-anſchaulichen Spiegelbilde am ſicherſten, wenn man die Bewegungsgeſetze der einzelnen Scenen aufmerkſam beobachtet und analyſirt.

Manches in dieſem Bande iſt nur lakoniſch angedeutet, aber doch oft ſchärfer beleuchtet als in den ſpäteren Bänden, wo die Zuſammenſtellung des beobachteten Details in anderer Faſſung immer wieder verſucht, doch nicht glücklicher erreicht wurde, wie ja oft auch im Geſtaltungsprozeſſe ſeiner dramatiſchen Pläne. Der erſte, geniale Blick, das Grundaperçu ſeiner naiven Anſchauungsweiſe war meiſt durchdringender, überzeugender als die ſpäteren Verſuche, das Gefundene zuſammenzufaſſen, wobei das Detail meiſt nochmals im Detail analyſirt wurde.

Daß Ludwig's Dialog, ſchon im „Erbförſter", wie auch der Leſſing's und H. v. Kleiſt's, in den feinen, mimiſchen Wendungen und Retardationen mit Shakeſpeare's Dialog in der That Aehnlichkeit hatte, das werden aufmerkſame Beobachter wohl ſchon bemerkt haben. Dies zeigte ſich eben auch in ſeinen Geſprächen, die oft mit verſteckter Abſichtlichkeit behaglichſt abſchweiften, auswichen, retardirten, die mehr errathen, aufſpüren und ſelbſt finden ließen, was denn eigentlich die Hauptſache, was das Weſen des Gegenſtandes war, über den man eben ſprach. Auch im Fortgange ſcheinbar gleichgültigſten Geſpräches zeigte ſich oft ſein eminent dramatiſches und ſchauſpieleriſches Talent, wie die Kunſt des wohlgeübten Muſikers in den genialen Ausweichungen, Trugſchlüſſen und harmoniſchen Auflöſungen des Themas. Es war ganz Kunſt, und doch ganz Natur, hold verſchleierte, naive, ureigene Natur. Was ihm inſtinktives

Talent und ſorgfältige Beobachtung wirklicher Geſpräche im Leben zeigte, das fand er eben in reinſter Vollendung, im künſtleriſchen Typus ausgeprägt im Dialoge Shakeſpeare's, und ich wüßte Keinen zu nennen, der die innerſte Eigenthümlichkeit, die volle Lebenswahrheit dieſes Dialogs anſchaulicher und lehrreicher analyſirt und enthüllt hätte, auch Tieck nicht ausgenommen. Nur Leſſing's Analyſe des Terenzdialogs, bei Gelegenheit der „Brüder" könnte hier als Vorbild genannt werden. Philoſophen und Philologen leſen ſelten mit den Augen des Schauſpielers, dies gehört aber vor Allem zum Verſtändniß des dramatiſchen Dialogs. Wie und wodurch Shakespeare der Natur, der Wirklichkeit ihr künſtleriſch-typiſches Spiegelbild gab und ablauſchte, das wurde Ludwig bei der Betrachtung ſeines Dialogs immer klarer. Hier fand er, was Diderot auf naturaliſtiſchem Wege raſtlos geſucht, und doch nicht gefunden hatte. Dabei kam er zugleich dem innerſten Weſen ſeiner künſtleriſchen Spiegelung der tragiſchen Charaktere und damit dem Hauptthema, der Beleuchtung ſeiner tragiſchen Kunſtbehandlung, der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, immer näher. Wie er in den Unterſuchungen über Shakeſpeare's Dialogbehandlung immer von der Beobachtung des wirklichen, dramatiſchen Geſpräches im Leben ſelbſt ausging, ganz ebenſo ſuchte er ſchon in früher Jugend über das Weſen der tragiſchen Charaktere durch ſorgfältigſte Beobachtung der Wirklichkeit des Lebens klar zu werden. Die pſychologiſch tiefeindringenden Bemerkungen über Leidenſchaft und Affekt, über das aus ihrer innerſten Natur ſich geſtaltende Schickſal der Menſchen, über Ethik, Moral, ſind hier oft wie in ſtenographirter Niederſchrift ſeiner Ge-

ſpräche aufbewahrt. Was er erſt ſpät bei Shakespeare fand, das hatte er von früh an unbewußt in ſich gefühlt, in der Beobachtung der Wirklichkeit geahnt und geſucht. Es trat nun immer lebendiger in den Vordergrund, ſeinen künſtleriſchen Geſichtskreis mächtig erweiternd. Anthropologiſche, pſychologiſche Studien beſchäftigten ihn ſchon früh lebhaft. Kriminaliſtiſche Schriften, Darſtellungen pſychologiſch-eigenthümlicher Leidenſchaftsprozeſſe des wirklichen Lebens liebte er von Jugend an, und ſtudirte ſie eifrig. Originelle, ihn pathologiſch ergreifende Leidenſchaftsprozeſſe, die ihm ſchon in der Kindheit nahe waren, beobachtete, durchſchaute er ſchon früh. Sich loszumachen von ihrem pathologiſchen Eindrucke, dazu halfen ihm die Werke der romantiſchen Schule, die ſeine Jugendlektüre waren, nur wenig. Die Alten, Shakespeare, Goethe lehrten es ihm. Die Fehler künſtleriſcher Leidenſchaftsdarſtellung auch in den Tragödien unſerer Klaſſiker wurden ihm doch erſt auf dem Wege ſeiner Shakespeare-Studien vollſtändig klar. Er fand, daß Shakespeare wie in ſeiner Dialogbehandlung, ſo auch in der Darſtellung der tragiſchen Charaktere und ihrer Schickſale weit mehr von der Wirklichkeit, von der Natur der Leidenſchaft ausging, als die ihm darin doch am meiſten verwandten Alten, mehr als alle modernen Dramatiker. Das Muſterhafte ſeiner tragiſchen Darſtellungsweiſe fand er eben darin, daß ſie durchaus im Einklange war mit dem Prozeſſe, mit den Entwickelungsgeſetzen der tragiſchen Charaktere und ihres Schickſals in der Wirklichkeit, ſie künſtleriſch ſpiegelnd im vergrößerten klaren Phantaſiebilde.

So tritt denn nun in dieſem Bande das Thema der tragiſchen Charakterbehandlung Shakespeare's als ein

Hauptthema, als der Central- und Kernpunkt seiner Untersuchungen immer entschiedener in den Vordergrund. Man wird hier und in den folgenden Bänden manche tiefe und neue Bemerkung und Forschung über Charakter, Temperament, Leidenschaft und Affekt, über Schuld und das aus ihr folgende Leiden, über ihre praktisch-dramatische und schauspielerische Darstellung finden, die das innerste Wesen seiner tragischen Kunstbehandlung und ihren Unterschied von der anderer Dramatiker anschaulichst klar machen. Psychologische Schriften, besonders Kant's Anthropologie und Maaß studirte er damals eifrig, auch Hegel und Solger, fand aber für diese der tragischen Kunstbehandlung wichtigste Untersuchung, trotz mancher Anregung, auch von ihnen sich nur wenig gefördert. Es war, meiner Ueberzeugung nach, ein glücklicher Instinkt seines Talents, daß er in der Jugendzeit nicht von philosophischen Universitätsstudien ausging, sondern, wie Montaigne, direkt von der Erfahrung, von der Beobachtung des wirklichen Lebens, und nur nebenbei von philosophischen Schriften, die mehr mit Anthropologie, Psychologie, als mit Metaphysik zu thun haben. Abstrakte philosophische Studien führten ihn in der Jugendzeit nicht wegab, sie schwächten ihm nicht die sinnliche Kraft originaler, dichterischer Anschauung. Zwar ganz abweisen konnte er sie auch damals nicht, wo Hegel's Aesthetik, die Geister mächtig fesselnd, fast überall herrschte und den Ton angab. Aber erst in der Mannesszeit studirte er sie eifrig, als seine Anschauung schon fest und original ausgeprägt war, nicht in der Jugendzeit, nicht wie so Viele zum Nachtheil ihrer dichterischen Talententwickelung. Die besten und berufensten Dramatiker

unſerer Zeit begannen mit dem Studium derſelben; ihre originale Phantaſieanſchauung, die Unbefangenheit ihres poetiſchen Talents wurde dadurch mehr beeinträchtigt, als gefördert, was z. B. ſelbſt bei Hebbel's genialem dramatiſchen Talent im anſchaulichen Beiſpiele vorliegt. Die Jugendeindrücke zu vergeſſen, ſich von den Irrthümern loszumachen, die durch zu frühzeitiges Studium der Philoſophen auf Univerſitäten eingeſogen wurden, das iſt im reiferen Alter viel ſchwerer als man glaubt. — Ludwig ging auch hier ſeinen eigenen Weg, von der Erfahrung, nicht von Schulphiloſophie aus. Das für die poetiſche Praxis Gute und Brauchbare in Hegel's Schriften wußte er ſehr wohl zu würdigen, ſeine innerſte Natur war aber mehr auf poetiſche Darſtellung als auf philoſophiſche Begriffsanalyſe angewieſen. Die ſpiritualiſtiſch-helleniſche, ſcholaſtiſch-ſyſtematiſche Grundlage der Hegel'ſchen Aeſthetik, ihre hyper-idealiſtiſche Poetiſirung der Welt und des Lebens lag Ludwig's Empfindungs- und Anſchauungsweiſe jederzeit fern. Mit naivem Künſtlerblicke beobachtete er die Erſcheinungen des Lebens und der Kunſt. — Maaß' „über die Leidenſchaften u. ſ. w." war bis zuletzt ſein Lieblingsbuch, er erweiterte viele Unterſuchungen deſſelben durch eigene Beobachtung. Auch in den Unterſuchungen über die gemiſchten Gefühle und ihre künſtleriſche Behandlung in der Tragödie fußte er auf Leſſing's Unterſuchungen, durch anſchauliche Beiſpiele aus Shakespeare ſie berichtigend und weiterführend.

Man wird in dieſen und den folgenden Bänden darüber Vieles finden, was, auch abgeſehen vom dramaturgiſchen Werthe, anregt und fördert. Ohne ſein vorwiegend dichteriſches, dramatiſches Talent wäre Ludwig

unzweifelhaft auf dem Wege dieſer Forſchungen ein Pſycholog originalſter Art, wenn auch ſicher kein Schulphiloſoph geworden. Es war der Weg, die Lehrmethode des Sokrates, des Montaigne, in original-deutſcher Weiſe fortgebildet; gründlichſte Beobachtung der menſchlichen Natur, faſt vollſtändige Unbefangenheit von nationalen Vorurtheilen, und ein durchaus originaler Charakter machte ſie zu Geiſtesverwandten. Ich kann nie Montaigne's Schriften leſen, ohne an Ludwig's Geſpräche zu denken. Sie waren ſein Lieblingsbuch, er lernte ſie aber erſt ſpät kennen. Wie bei Montaigne, finden ſich auch in Ludwig's Studien oft fruchtkeimende Ideen, die ihren Körper mehr ſuchen als erhalten, oft iſt Wahres mit Halbwahrem, zunächſt paradox Erſcheinendem gemiſcht, aber ſo unzertrennlich gemiſcht, daß ich oft erſt nach langer Erwägung, im Intereſſe der dadurch veranlaßten, weiter zu führenden Forſchung, mich zur Ausſcheidung doch nicht entſchließen konnte. Ludwig kannte Herbart's Schriften nicht, mit dem er in pſychologiſcher Beobachtung und Forſchung viel Verwandtes hatte, nur daß er auf den Inhalt der Leidenſchaftsprozeſſe und ihrer inneren Geſetzmäßigkeit, auf das Vor- und Zurücktreten ihrer Haupt- und Nebenvorſtellungen im anſchaulichſten Nachweiſe noch mehr bedacht war, als auf mathematiſche Formeln. Doch drängte es auch ihn oft im Bezug auf den dramatiſchen Bau zu mathematiſchen, geometriſchen Formelſchemas, die er immer wieder neu entwarf, womit er jedoch zu keinen mittheilenswerthen Abſchlüſſen kam. Glücklicher waren ſeine Verſuche des Analogiennachweiſes der muſikaliſchen Kompoſition, ihrer kontrapunktiſchen Geſetzmäßigkeit, — und der dramatiſchen Kompoſition

Shakespeare's, die er in anschaulichen Beispielen oft klar beleuchtete. — Auch Schopenhauer's Werke las er nie, dem er doch im Bezug auf die Musik, im Bezug auf die Grundanschauung, der Trennung des Intellekts und des Willens sicher beigestimmt hätte, die Ludwig als Hauptsache künstlerischer Behandlung in Shakespeare's Werken erkannte und nachwies, über die er oft, ohne es zu wissen, geradezu mit Schopenhauer's Worten sprach.

In den Vordergrund traten nun die Forschungen über tragische Schuld und ihre Folgen, über unsere Neigung, die Schuld zu verdunkeln, zu bemänteln, die in unserer Tragödie, auch bei Schiller, sich oft zeigt, die Ludwig als wesentlichen Grund der meisten Mängel derselben, Shakespeare gegenüber, erkannte und nachwies. Die Untersuchungen über den idealen, ethischen und pragmatischen causalen Nexus, über die concentrirte und freie dramatische Kunstform hängen damit innigst zusammen. Manches ist auch hier, wie bei Lessing, nur angedeutet, nicht erschöpft, aber so wurzelhaft angedeutet, daß es weitere Forschungen veranlaßt. Es sind eben auch hier überall fermenta cognitionis, Samen für die Nachwelt, oft in beiläufigen Bemerkungen versteckt, ausgestreut, die vorwärts drängen, deren Frucht nicht ausbleiben wird. Doch diese Forschungen über das Wesen der tragischen Charaktere, über ihre künstlerische Behandlung sind hier bereits zu wichtigen Resultaten gekommen. Er schwankte nie darüber, weder in den Gesprächen noch in den Studienniederschriften, was doch bei anderen Themas der Untersuchungen nicht selten der Fall war. Er hielt sie standhaft fest als einen Hauptgewinn seiner Studien, als den Kernpunkt, von dem aus die tragische

Kunſtbehandlung Shakespeare's, das Verhältniß derſelben zur deutſchen erſt ganz klar und anſchaulich zu machen ſei. Der Gedanke der Veröffentlichung der Studien wurde ihm damals immer lebendiger. Viele forderten ihn auf, wenigſtens Einzelnes davon zuſammenzuſtellen und zu veröffentlichen. Er verſuchte es in den am Schluß der Auswahl dieſes Bandes abgedruckten „Andeutungen", die er in den „Grenzboten" veröffentlichen wollte, wovon er aber doch ſchließlich abſah. Es iſt ſehr charakteriſtiſch, daß dieſe „Andeutungen" von dem Hauptreſultat, über das Weſen, den inneren Widerſpruch des tragiſchen Charakters nichts erwähnen. Und doch iſt dieſe Unterſuchung gegenüber der Kant-Schiller'ſchen tragiſchen Theorie unzweifelhaft ein großes Verdienſt Ludwig's, eine ſehr weſentliche Klärung und Berichtigung der tragiſchen Kunſtlehre. — Alte und neue Pläne drängten damals mit oft ungeſtümer Gewalt ein in den Text der Studien, beſonders die wichtigen Umarbeitungsſkizzen zur Bernauerin vom Jahre 1856; die Umbildungsgrundlage derſelben, die im Jahre 1858 fragmentariſch ausgeführt wurde, keimte ſchon damals auf. Ebenſo die Skizze des M. Falieri, der M. Stuart u. A. Dieſe Skizzen und Bemerkungen habe ich hier ſämmtlich ausgeſchieden, aber genau durchgeſehen, und ſoweit es zur Charakteriſtik ſeiner Pläne und Fragmente nöthig war, in der Beſprechung derſelben mitgetheilt. Die Beſchäftigung mit der Ausführung dieſer Pläne, zu der eben die Reſultate der Studien immer lebhafter drängten, hinderte die Ausführung, den Abſchluß der Studien. Er ſchwankte damals oft zwiſchen den Plänen und Studien, ja er wollte letztere ganz aufgeben. — Er klagte damals,

auch in den Niederſchriften „die ſinnliche Fülle, das Friſche, Quellende der Farbe, das Helldunkel, die unmittelbare Erſcheinung in ihrem Reichthum, die Greiflichkeit, Körperlichkeit in der Modellirung müſſe er durch poetiſches Schaffen ſich erſt wieder erwerben, die er durch ſeine Studien und Plananalyſen in den letzten Jahren ſehr beeinträchtigt habe. Er ſuche jede Wirkung ſogleich auf Regeln zu bringen, ſie theoretiſch und praktiſch in Anwendungsformeln feſtzuhalten, wodurch er den Nutzen aufhebe, und ſich immer tiefer in Abſtraktionen und Reflexionen einwühle.“ „Seit 1850 — ſo lautet eine andere Niederſchrift — wo mir die Kritik rieth, meine Phantaſie zu disciplinirèn, habe ich alles Mögliche gethan, ihre Ueppigkeit zu verſchneiden, und den Verſtand mehr zur Herrſchaft zu bringen, zu ſehr nach klarſtem Bewußtſein geſtrebt. Hätte ich die Zeit machen laſſen, ſie hätte allein gebracht, was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, ſchlief ganz leicht und faſt mit Bewußtſein; der Wille iſt der entſchiedenſte Antagoniſt der Phantaſie, er vermag gar nichts, ſie zu reizen. — Ich empfinde ſtatt der unmittelbaren Empfindung zu ſehr die Vorſtellung ihrer Regel oder ihres Geſetzes. Meine Lage lähmt die Phantaſie, ich will ihr mit dem Verſtande zu Hilfe kommen, und lähme ſie damit vollends. Der Verſtand wird bei mir Tyrann der Phantaſie. Mein Konzipirtalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem ſo lange gänzlich unbeſchäftigten Talent der Ausführung ſich nicht mehr verſtändigen kann. Naturgemäß muß eines am Anderen wachſen, ſo müſſen ſie zuſammen fortſchreiten in Kraft und Bildung. Schon in „Himmel und Erde“ iſt das Mißverhältniß der Thätigkeit

des Begriffs und des rein Anſchauenden ſichtbar. Zu langes Beſinnen erzeugt Muthloſigkeit, die zum Drama immer mehr unfähig macht. Sie iſt die Begleiterin meines chroniſchen Uebels. Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung, und zu detaillirter Charakteriſtik.“ Es wurde eben auch hier, was ich im Gährungsprozeſſe ſeiner dramatiſchen Pläne, bei ſeinen Bekenntniſſen über ſein Farben- und Formen-Spectrum im erſten Bande ausführlich erörterte und nachwies, die bewundernswürdige Sicherheit und inſtinctive Zweckmäßigkeit ſeiner magiſchen Phantaſieanſchauung durch zu peinliches Abwägen ſkeptiſchen Denkens oft getrübt, ja zerſtört. Zu anhaltende Verſtandesthätigkeit verſchob, verdarb die geniale Konzeption, deßhalb blieb mancher herrliche dramatiſche Plan unvollendet liegen. —

Dann, an einer anderen Stelle: „Meinem „Erbförſter“ fehlt nur, daß die Situation nicht vom Hauſe aus tragiſch, und daß der Idealnexus daher nicht mit dem cauſalen zuſammenfällt, und das poetiſche Fleiſch; außerdem iſt er ganz gut und in Shakespeare'ſcher Technik gedacht und gearbeitet. Ich habe einer Kritik zu große Aufmerkſamkeit erwieſen, die ſelbſt auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantaſie geirrt und ihren Zauber gelähmt.“ —

Von München aus rieth Geibel, die „Bernauerin“ abzuſchließen, und ſie zur Tragödien-Preisbewerbung einzuſenden. Ludwig ging an's Werk. Die in den „geſammelten Werken“ (Bd. 2, p. 145 ꝛc.) abgedruckte geniale Fragmentſkizze derſelben vom Jahre 1856 wurde bis A. 3 friſch und freudig ausgeführt. Er hoffte rechtzeitig fertig zu werden, aber die Krankheit trat wieder heftig und

hemmend auf. So griff er denn wieder nach der Studienmappe. Die gefundenen Resultate lockten, drängten zu neuer Prüfung, zu neuen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen. Und er hielt diese Resultate doch bereits selbst für so wichtig, „daß er der Poesie einen größeren Dienst zu erweisen hoffte, durch Zusammenstellung und Veröffentlichung derselben als durch eine neue Tragödie.“ So schreibt er in diesem Bande, in einem Briefentwurfe, „er wolle die Studien dem Könige von Baiern widmen, aus Dankbarkeit für das Stipendium, weil es nöthiger sei, der dramatischen Poesie erst wieder den natürlichen Boden zu unterbreiten, da die besten Talente ihr Bestes schon im Suchen danach aufbrauchten, wo dann ihnen für die Produktion nichts übrig bleibe. Darum er gemeint habe, der Kunst einen besseren Dienst zu leisten, durch Wiederherstellung ihres Gesetzes, und so die Unterstützung dadurch, im edlen Sinne des Königs, nicht zur Unterstützung des Künstlers, sondern der Kunst zu machen.“

„Mein Beruf ist das Drama, so lautet eine andere Niederschrift. Was ich im Drama erstrebe und will, das liegt freilich vom Zeitgeschmacke des Augenblicks ab, es ist aber in einem tiefen, noch nicht genug erkannten Bedürfnisse des Jahrhunderts begründet, und muß sich allmälig durchsetzen. Ich wagte poetische und bürgerliche Existenz an den Gedanken, meiner Nation, soviel Einer von nicht größerem Talent als das meine vermag, zur Wiederherstellung der Gesundheit, der Poesie, des Lebens zu helfen. Die Schärfung des moralischen, des praktischen Urtheils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lehren, ist der eigentliche Beruf des Dichters.“ — Die Wege des Dichters und Forschers kreuzten sich, sie

drängten ihn zur Entscheidung. Das Schwanken zwischen beiden Wegen, durch Krankheit gesteigert, spiegelt sich anschaulich in den Niederschriften dieses Bandes.

Da tauchte das Phantasiespektrum seines Wallensteinplans ihm plötzlich auf, es ließ ihn nicht los. Schon in diesem Bande beginnen die ersten Skizzen desselben, der im direkten Zusammenhange mit dem Grundaperçu seiner Studien über das Wesen der tragischen Charaktere steht, der es zeigt, wie seine Studien ihn förderten, was sie bei längerem, vom Siechthum weniger verkümmerten Leben seiner dramatischen Produktion gebracht hätten. Die meisten früheren Pläne wurden nun verworfen, für immer zurückgelegt. Aber bald kam ein neues, bedenklicheres Schwanken. Krankheit, Lebenssorgen, und glänzende Anerbietungen von Seiten der Buchhändler, nach dem so bedeutenden Erfolge von „Himmel und Erde" trieben ihn damals auch zu vielen neuen novellistischen Plänen. Er begann eine Erzählung, wo er die Wirkung des Geldes auf verschiedenartige Charaktere darstellen wollte, er suchte über den Unterschied der epischen und dramatischen Behandlungsweise in den „Romanstudien", die nun hier begannen, und in den späteren Bänden, wie auch in abgesonderten Heften fortgeführt wurden, klar zu werden, wobei es sehr charakteristisch ist, daß diese Studien, wie die dramaturgischen, erst nach dichterischer That erfolgten, um die Fehler seines Talents los zu werden, die ihm die eigene Produktion zeigte. Doch dies Schwanken endete bald, und für immer. „Meine Erzählungen, so lautet eine sehr charakteristische Niederschrift, schrieb ich aus Noth. Die Nothwendigkeit, Geld zu schaffen, um studiren zu können, ließ mich die

Erzählung ergreifen. Für's rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetiſche Lebensaufgabe anſah, wäre es mir Entheiligung geweſen, es zu gemeiner Brotarbeit zu machen, auch wäre ich wieder in die alten Fehler zurückgefallen, die mir noch nicht klar genug zu machen gelungen war, ich hatte es ja auf eine völlige Neugeburt meines dramatiſchen Weſens abgeſehen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehen in das Weſen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramatnrgiſchen Bemühungen zu verlieren, und ſchrieb daher, ich kann ſagen, abſichtlich blind darauf los. „Himmel und Erde" machte zu meinem Erſtaunen Glück; wiedergeleſen habe ich es nicht, aber es mag ſehr weitab von Dem liegen, was mir als das Ideal eines Romans erſcheint, was ich mir aber abſichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatiſchen Weſen den Todesſtoß gäbe, ohne einen Nutzen auf Seiten des Romans, da die Natur meines Talents nicht zum Epiſchen neigt, im Gegentheil dem Weſen des Epiſchen entgegengeſetzt iſt. Während ich an den Erzählungen ſchrieb, beſonders an „Himmel und Erde", empfand ich den Unterſchied der Gattung; indem ich ſchrieb, was mir als epiſch betrachtet, mißfiel. Nun habe ich trotzdem mein Gefühl, — ich mühte mich, die Reſultate meines dramatiſchen Studiums in unmittelbares Gefühl zu verwandeln, weil nur aus dieſem ein gutes Werk hervorgehen kann — durch das Schreiben der ſogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schickſal iſt es, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatiſchen Arbeit geſchickt gemacht habe, ich wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Noth gezwungen werde. Ich ſitze nun zwiſchen zwei Stühlen." — Er

ſprach mir damals oft, faſt mit denſelben Worten, über dies Schwanken zwiſchen Drama und Roman. Soweit die Sachlage zu überſehen war, zumal nach ſeinen Geſprächsandeutungen über den Wallenſteinplan, war es mir unzweifelhaft, daß er vor Allem den dramatiſchen Weg verfolgen und die Studienreſultate abſchließen mußte, trotz ſehr abweichendem Rathe Anderer. Hielt er doch ſelbſt, mit vollſtem Recht, das Drama für ſeinen Lebensberuf. Trotz ſeiner, durch die eben mitgetheilten Niederſchriften veranſchaulichten Bedenken und Klagen war der Abſchluß dieſer Studien vor Allem dringend nothwendig. Es war der direkteſte, förderndſte Weg zu ſeinem Ziele. Er verfolgte ihn auch, zumal da die zunehmende Krankheit die Produktion hemmte und ſtörte, nun immer eifriger und beharrlicher.

Die Unterſuchungen über den tragiſchen Charakter trieben ihn nun mehr und mehr zur hiſtoriſchen Tragödie. Er ſah ein, daß auf dieſem Gebiete ſein Talent ſich erſt ganz und voll ausleben und zu künſtleriſcher Reife durchbilden könne. Es beginnen nun ſchon in dieſem Bande die Unterſuchungen über die Kompoſition der hiſtoriſchen Tragödie, die freilich auch nicht abgeſchloſſen wurden, die aber doch ſelbſt bei Leſſing noch nicht aufgenommen ſind, ſo ſehr ſie auch mit ſeinen Grundſätzen übereinſtimmen, ſo innig ſie auch mit den Ariſtoteliſchen zuſammenhängen, dem freilich noch keine hiſtoriſchen Tragödien zur Beſprechung vorlagen. Viele ſehr weſentliche Lücken der deutſchen Dramaturgie werden hier von Ludwig beleuchtet und ausgefüllt. Was deutſche Hiſtoriker, Woltmann, Raumer u. A. in Schiller's Tragödien, beſonders auch im Wallenſtein tadeln, die

Vermengung des in der Geſchichte erſcheinenden tragiſchen Typus mit einem idealiſtiſch gedachten, jenem im innerſten Weſen nicht entſprechenden, nicht in poetiſcher Wahrheit dargeſtellten Charakterbilde, die ſich, der Natur gegenüber, auch in ſeinen bürgerlichen Tragödien vorfindet, das wird doch eigentlich erſt von Ludwig in voller Klarheit techniſch-anſchaulich nachgewieſen, und in der Wurzel beleuchtet. Dies eben iſt der Kern- und Centralpunkt, von dem aus Ludwig den Vergleich der tragiſchen Kompoſition Shakespeare's und Schiller's unterſucht. Viel tiefer als bei Diderot erfolgt hier die Aufklärung über den Unterſchied der realiſtiſchen und idealiſtiſchen Behandlungsweiſe. Ludwig's Wallenſteinplan ging ebenſo von originaler Intuition eines lebendigſtklaren, konſequent in ſich abgeſchloſſenen Phantaſiebildes des hiſtoriſchen Wallenſtein's aus, wie von der ſchärfſten, durchdringendſten Kritik des Schiller'ſchen. Man muß es beklagen, daß dies mehr in gelegentlichen kritiſchen Bemerkungen, als in kritiſch erſchöpfender Darſtellung in den Studien geſchah. Deßhalb ſah ich mich genöthigt, bei der Beſprechung ſeines Wallenſteinplans ſelbſt eine zuſammenhängende kritiſche Unterſuchung zu verſuchen, die nach eigner Forſchung und Ueberzeugung im Weſentlichen mit ſeiner übereinſtimmte. Ludwig's kritiſche Bemerkungen zum Wallenſtein Schiller's, die auch in den Studien, wie in ſeinen Geſprächen oft wiederholt wurden, ſind in der Auswahl dieſes und der folgenden Bände in allem Weſentlichen ſtreng wortgetreu mitgetheilt. Einiges davon iſt Briefentwürfen entnommen, die in den Studien fragmentariſch niedergeſchrieben wurden. Die Briefe ſelbſt, die, was öfters

vorkam, vielleicht gar nicht abgesandt wurden, konnte ich nicht zur Durchsicht erhalten. —

Neben diesem wichtigsten Thema über die künstlerische Behandlung der tragischen Charaktere, der Leidenschaft, in der Handlung und im Dialog, finden sich schon in diesem Bande viele Bemerkungen über das Verhältniß der poetischen und philosophischen Betrachtungsweise der dramatischen Kunst, über die sogen. Tragödie der gleichen Berechtigungen, die er nur als Art, nicht als das Grundwesen tragischer Kunstbehandlung zu erkennen vermochte, deren Einseitigkeit er an Beispielen aus Shakespeare nachweist. Ludwig kannte nur die Leidenschaftstragödie, und er hat Recht, trotz der philosophischen Ober- und Unter-Eintheilung der Tragödie. Vom tragischen Widerspruche im Menschen selbst, den er auch in der Wirklichkeit als „den einzigen, auffindbar letzten Grund eines tragischen Menschenschicksals" fand, ging er auch in der Kunst aus. Darin erkannte er das Wesen, den Grundkeim der künstlerisch-poetischen und der theatralischen Darstellung des tragischen Charakters, im vollen Einklange mit Shakespeare. Muß man doch ganz ebenso auch in der Komödie davon ausgehen. Während und nach der Dichtung von „Himmel und Erde" wurde ihm dies für immer klar. In diesem ureigenthümlichen Dichterwerke wurde die Reflexion ganz Gestalt, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch viel reifer als in seinen früheren.

Ueber das Verhältniß der tragischen Komposition Shakespeare's und der Alten enthält auch dieser Band meist nur Andeutungen, aber in anschaulicher, prägnanter Charakteristik. Was Ludwig von Shakespeare's Dia-

log ſagt, von ſeiner künſtleriſchen Behandlung des Peinlichen und Schrecklichen, das gilt ganz ebenſo von Sophokles; darin, nicht in der Handlungskompoſition, ſind Beide ganz verwandt. — Hamlet, Macbeth, Othello, Lear ſind auch hier meiſt die Grundlage ſeiner Unterſuchungen.

Die Beſprechung und Analyſe einzelner Dramen tritt nun immer mehr zurück. Neuere Dramen las, ſah und beſprach er ſchon damals nur ſelten. Die wenigen Ausnahmen glaubte ich nicht ganz weglaſſen zu dürfen. — Die Unterſuchungen über die freie und concentrirte dramatiſche Form wurden ſpäter noch ausführlicher fortgeführt. Vieles davon, auch über das Verhältniß der Schauſpiel- und Dichtkunſt, über das wahre und falſche Bühnengerechte iſt hier nur erſt angedeutet.

Die Excerpte aus Lewes, Hurd u. A. wurden auch hier ſämmtlich ausgeſchieden. Die „Andeutungen", die ich am Schluß der Auswahl dieſes Bandes mittheilte, ſind nicht in den Studien, ſondern mehrmals umgeſchrieben, auf einzelnen Blättern aus jener Zeit entworfen. Ich ſtellte ſie aus ihnen zuſammen. Der Aufſatz iſt ein Verſuch, das bisher Gefundene in freier Form überſichtlich geordnet darzuſtellen. Originale Anſchauung, prägnante Darſtellung des Entwickelungsganges, der Abwege und Mängel des deutſchen Drama's, und die Bemerkungen über die Veranlaſſung und den Zweck ſeiner Studien machten den Abdruck dieſes werthvollen Fragmentes ſehr wünſchenswerth. —

— E. Manuſcriptband II. (Heft 4), gr. 4°.

Dies Heft aus den Jahren 1858—60 enthält 104

enggeſchriebene, oft ſchwer zu entziffernde Seiten. Die ſchon früher beleuchteten Thema's kehren wieder, vor- und zurücktretend. Die Verſuche, durch mathematiſche Schema's, durch geometriſche Zeichnung den Bau des Drama's ſich klar zu machen, wurden ausgeſchieden, ebenſo manche neue Verſuche, das früher knapper, beſtimmter, lakoniſcher Geſagte überſichtlich zuſammenzufaſſen, die nicht abgeſchloſſen, ſondern durch neue ſich ihm aufdrängende Detailunterſuchungen unterbrochen wurden. Das Thema über das Weſen der tragiſchen Charaktere tritt nun Anfangs zurück, bald aber heller, farbiger, durchdringender beleuchtet wieder in den Vorgrund. Der Rhythmus der muſikaliſchen Themabehandlung zeigt ſich hier ſehr anſchaulich als die Urform ſeiner Darſtellungsmethode. Durch Ausſcheidungen des Unweſentlichen ſuchte ich ihn auch hier möglichſt feſtzuhalten.

Das Hauptthema dieſes wichtigen Bandes iſt die Unterſuchung über den Unterſchied der naiven und ſentimentalen Poeſiebehandlung, direkt ausgehend und anknüpfend an Schiller's Unterſuchungen. Der Unterſchied der naturaliſtiſchen, realiſtiſchen, der idealiſtiſchen und der künſtleriſch-idealen, der rhetoriſchen und poetiſchen Darſtellungsweiſe, der in allen Künſten der Kernpunkt verſchiedenartiger Kompoſition und Stylbehandlung iſt, wird hier auf dem Gebiete des Drama's nicht blos in einzelnen Beiſpielen, ſondern im Grundkeime, in der Wurzel aufgezeigt. Ludwig war eine durchaus naive Natur, rhetoriſcher Darſtellung von früh an abgeneigt. Nicht von der Begeiſterung eines abſtrakten Vernunftideals, ſondern von durchdringender Beobachtung des Wirklichen, von genialer Phantaſieintuition derſelben

ging ſein Schaffen aus. Sie entzündete die Flamme ſeines Talents. — Die Phantaſie zeigte ihm in lebendigſter Anſchauung den innerſten Kern des beobachteten Gegenſtandes. Die Geſtalt im Widerſpruche der Geberde mit ihrer Exiſtenz ſtand vor ihm, im magiſchen Phantaſiebilde, in anſchaulichſter Klarheit, rund und feſt in ſich abgeſchloſſen, in dramatiſcher Geberde, wie ein lebendiger, wirklicher Menſch. Was er in dieſem Bande über dieſe Phantaſieintuition, über ſein Farben- und Formen-Spectrum ſagt, das wurde bereits in der Beſprechung ſeiner Pläne und Fragmente in anderer Faſſung Ludwig's aus früherer Zeit, im erſten Bande, in meiner Charakteriſtik der Methode ſeines dichteriſchen Schaffens wortgetreu mitgetheilt und erörtert. Das hier mitgetheilte Bekenntniß Ludwig's über ſein Spectrum iſt nicht identiſch mit dem in der „Einleitung ſeiner geſammelten Werke" bereits abgedruckten, das aus ſpäterer Zeit iſt, und auch im erſten Bande, durchaus unverkürzt, authentiſch-wortgetreu abgedruckt wurde. Es tritt nun erſt hier, im lebendigſten Zuſammenhange ſeiner Unterſuchungen mit voller Anſchaulichkeit als Kern und Grundkeim ſeines Schaffens, ſeiner Auffaſſung der tragiſchen Kunſtbehandlung ſcharf und klar beleuchtet in den Vordergrund.

Weil Ludwig in der Natur der Leidenſchaft im inneren Widerſpruche des von ihr ergriffenen menſchlichen Gemüthes den Grund des tragiſchen Charakters fand, eben deßhalb war es ihm ſeiner Natur nach geradezu unmöglich, von einer abſtrakten metaphyſiſchen Idee beim Schaffen und Forſchen auszugehen, ebendeßhalb verſtand er erſt ſpät, was die Philoſophen denn eigentlich damit

meinten, wie ſie darauf kamen, den Kampf zweier gleicher Berechtigungen, das Pathos derſelben gegenüber der Leidenſchaft, als das Weſen, als die Hauptſache der Tragödie zu bezeichnen. Der ſinnlich-lebendigſt angeſchaute tragiſche Widerſpruch der Geſtalt und ihrer Geberde, das war der Archimediſche Punkt, von dem er ausging. Die Beobachtung der Wirklichkeit entzündete die Phantaſie, dieſe verwandelte ihm die wirkliche Geſtalt in ein magiſches Spiegelbild, in die allerbeſtimmteſte, klar anſchauliche Geſtalt eines tragiſchen Charakters. Und zwar, was zu beachten iſt, nicht etwa ſofort. Die „Erbförſter"-phantaſiegeſtalt entſtand viel ſpäter, als die Beobachtung eines ihm ſehr ähnlichen Charakters in der Wirklichkeit längſt vorbei war. Und doch war ſie von ihr entzündet. Blitzſchnell, beim Anhören einer Symphonie Beethoven's, ſtand ſie vor ihm, im prachtvollſten Goldtone, im Widerſpruche der beſtimmteſten dramatiſchen Geberde mit der Geſtalt. Naiver läßt ſich die genial-unbewußte Phantaſieanſchauungsweiſe des Dichters nicht klar und anſchaulich machen, als durch Ludwig's merkwürdiges Selbſtbekenntniß über ſein Spektrum, das er auch im Geſpräche öfters erwähnte. Die bewundernswürdige innere Konſequenz ſeiner tragiſchen Charaktere, die auch in der kleinſten Skizze ſeiner Pläne immer durchleuchtet, die ſeine Geſtalten ſo poetiſch wahr, ſo theatraliſch macht, war eben nur bei einer Dichternatur möglich, die ureigen und feſt in ſich abgeſchloſſen, den durchdringendſten Blick hatte für das Ureigene und feſt in ſich Abgeſchloſſene jedes, auch des ihm fremdeſten Charakters, bei einem Talente, das ſich ſelbſt, auch in kritiſchen, ſchmerzvollen Lebenslagen mit kaltblütiger Ruhe, ohne Sentimentalität,

gleichsam wie einen Fremden zu beobachten und darzustellen verstand. Durch seine eigenste Natur, durch sorgfältigste Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, erschlossen sich ihm die innersten Tiefen des tragischen Charakters, die innerste Verwandtschaft der tragischen Charakterbehandlung der Alten und Shakespeare's. Durch die genaueste Analyse der Komposition der Handlung, des Charakters wurde es ihm immer klarer, daß das strenge, konsequente Festhalten des originalen Kernes, der innersten, eigensten Natur der tragischen Charaktere, der Ausgangspunkt, der Fruchtkeim der Shakespearischen, wie der Sophokleischen Tragödie sei, daß die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung durch das Abweichen davon wurzelhaft und nothwendig bedingt würden. Wie es ihm selbst in hohem, seltenem Grade eigenthümlich war, in jedem, auch in dem seiner Natur fremdesten Menschen, mit durchdringendem Phantasieblicke gleichsam den Typus zu schauen und darzustellen, den die Wirklichkeit selbst meist unvollkommen und getrübt zeigt, so hatte er auch den durchdringendsten kritischen Blick für Alles, was in den Phantasiegestalten der tragischen Dichter der Natur, dem innersten Wesen derselben nicht entsprach. Im tragischen Widerspruche des Menschen mit sich selbst fand er das Wesen des tragischen Charakters, in der Wirklichkeit, wie in der Kunst, in der antiken wie in Shakespeare's Tragödie.

Das Ausgehen von den Gesetzen der Wirklichkeit in der Gestaltung des tragischen Charakters sah er als das Grundwesen der naiven Kunstbehandlung an, gegenüber der sentimentalen, die mehr oder weniger von einem

idealiſtiſchen, abſoluten Vernunftideale ausgeht, das zur Darſtellung ſittlich vollkommener Charaktere führend, das Grundweſen des tragiſchen Charakters, den ureigenen Zweck der Tragödie aufheben und verfehlen, das zur Verdrängung der Tragödie durch das heroiſche Idyll, durch die Komödie, führen muß, wie dies ja Schiller ſelbſt ausdrücklich bekannte. Der ſentimentale Dichter geht von der Sehnſucht nach einer Vollendung aus, die er im Leben fordert, weil er ſie wünſcht, die aber im Leben ſelbſt nie ganz rein, nie ganz ungetrübt zu finden iſt. Die Miſchung der Schwäche und Stärke, des Vollkommenen und Unvollkommenen, des Guten und Schlechten im Menſchen iſt nicht die Grundlage, der Ausgangspunkt ſeiner Kunſtbehandlung. Seine Phantaſiebilder ſind daher nicht Typen der wirklichen Charaktere, ſie werden ebendeßhalb auch der poetiſchen Wahrheit gegenüber inkonſequent. Die Entwickelung und Darſtellung der Charaktere, der Dinge, nach ihrer eigenthümlichen Natur iſt ihm nicht die Hauptſache, ſeine eigene Natur zwingt ihnen eine Entwickelung und Darſtellung auf, die ihnen eben nicht eigenthümlich iſt, die nur der ſubjektiven Natur, der Willkür des Darſtellenden entſpricht. In äußeren Verhältniſſen ſucht er den tragiſchen Widerſpruch, der doch nur in der innerſten eigenſten Natur des Menſchen zu finden und darzuſtellen iſt. Darin eben ſah Ludwig die künſtleriſche Vollendung Shakeſpeare's, daß er von der Anſchauung der Wirklichkeit ausgehend, die Charaktere in ihrer ureigenen, in ſich feſt abgeſchloſſenen Geſtalt künſtleriſch abſpiegelte, daß er weder peſſimiſtiſcher noch optimiſtiſcher Philoſoph war, daß beide Betrachtungsarten der Welt und der menſch-

ichen Verhältniſſe ihm als einſeitige galten, die als ſolche wohl im Spiegelbilde typiſcher Charaktere darzuſtellen ſeien, die aber nicht den Dichter ſelbſt beherrſchen dürften. Im falſchen, ja feindlichen Verhältniß unſerer dramatiſchen Poeſie der Wirklichkeit und ihren Geſtalten gegenüber ſah und zeigte er immer anſchaulicher den Grund aller idealiſtiſchen Abwege der deutſchen Tragödie. In Schiller's Theorie, in ſeinen philoſophiſchen Aufſätzen fand er ein immer konſequenteres Abweichen von der künſtleriſch-idealen Behandlungsweiſe Shakespeare's. Ludwig's Unterſuchungen darüber regen geradenwegs eine Reviſion der Grundfragen über den Unterſchied der naiven und ſentimentalen dramatiſchen Behandlungsweiſe an, ſie zeigen die ethiſchen und künſtleriſchen Mängel der letzteren mit durchdringendem Scharfblicke. Es iſt ſehr zu beklagen, daß er dieſe wichtigen Unterſuchungen nicht abſchließen konnte, denn durch ſie war doch Das erſt ganz klar zu machen, was Shakespeare unſerer deutſchen Poeſie iſt, und noch viel mehr werden muß, was er allein ihr im Drama geben kann. Iſt auch Vieles nur angedeutet, iſt auch insbeſondere die Charakteriſtik der einſeitig-idealiſtiſchen Darſtellungsweiſe, die er in dieſem Bande gibt, die auf Rouſſeau's Leben und Schriften faſt Wort für Wort wie ein Spiegelbild paßt, leider nur Fragment geblieben, ſo kann doch nach Ludwig's kritiſchen Bemerkungen über die Mängel unſerer dramatiſchen Poeſie auch in der klaſſiſchen Periode, die zum großen Theile eben aus dem Einfluſſe jenes großartigen Idealiſtentypus entſtanden, kein Zweifel darüber ſein, daß er vor Allem dazu berufen war, das von Anderen vor ihm meiſt zaghaft oder bemäntelnd Geſagte in voller

Klarheit, im Grunde und in der Wurzel aufzuzeigen, es durchaus ſachlich nachzuweiſen. Es gehört zu den beklagenswertheſten Ereigniſſen unſerer deutſchen Literaturgeſchichte, daß ſein frühes Abſcheiden ihn hinderte, uns nach allen Seiten hin Klarheit darüber zu ſchaffen über Das, was im Leben und in der Kunſt uns noch fehlt, daß er die Reſultate dieſer Studien nicht in dramatiſchen Dichtungen, daß er den genialen Entwurf ſeines durchaus typiſch gedachten Wallenſteinplans nicht ausführen konnte. Wer ſeine eigenen Talent- und Charakterfehler ſo ſcharf, ſo klar durchſchaute, ſie ſich ſo durchaus naiv, ehrlich und mannhaft bekannte, der war wohl vor Allen berechtigt und berufen, die Fehler Anderer, die Fehler der Nation zu ſehen und zu tadeln, der iſt durch die Wahrheit und Reinheit ſeiner Natur geſchützt und gewahrt gegenüber dem uralten Vorurtheile der Gemeinheit, das auch dem redlichſten Wahrheitsforſcher perſönliche Nebenmotive verdächtigend beilegt und unterſchiebt. Was kann uns denn fördern als freimüthiger Tadel, als klare Einſicht in das Falſche, beſonders dann, wenn es glänzend und genialiſch-ſtrahlend auftritt und mit dem Beſten, Wahrſten, Edelſten deutſcher Art und Natur verhängnißvoll vermiſcht iſt. Nichts iſt groß, was nicht wahr iſt; dies Lebenswort Leſſing's war Ludwig wie aus der Seele geſprochen, es war ſein Lieblingswort, das er immer und immer wiederholte, dem er treu nachlebte, wie Wenige. Man würde ihn ſehr verkennen, wenn man dächte, daß er aus perſönlichen Rückſichten mit der Veröffentlichung dieſer tadelnden Bemerkungen gezögert habe. Er wollte die Sache nur immer reifer und klarer geſtalten, eben weil er ſie

immer mehr als die Hauptsache der Tragödie erkannte. Wäre es ihm vergönnt gewesen diese Untersuchungen abzuschließen, so würde freilich manches Schiefe, Halbwahre weggefallen, manches nur Angedeutete besser ausgeführt sein. Aber das Neue, tief Anregende seiner Forschung wird trotzdem unserer vaterländischen Kunst nicht verloren sein. Es erwartet, vorwärts drängend, seinen Mann, der den Beruf hat, es zu voller Klarheit zu führen und abzuschließen. Der Erbe sei dankbar, und vergesse nicht, wem er es verdankte. — Die Wahl des Auszuscheidenden war hier überaus schwierig, weil hier vor Allem die Mittheilung des urkundlichen Textes in allem Wesentlichen dringend nothwendig war. Vieles, nicht durchaus klar Gefaßtes durfte ich nicht ausscheiden, weil das Wahre und Echte oft unabtrennbar damit verbunden war. Nur Weniges, weil es zu unklar und unfertig gefaßt war, schied ich aus, weil ich bestimmt weiß, Ludwig hätte es besser gefaßt, oder gestrichen. Ebenso Manches, was er später selbst berichtigte. Aber wegen des hier und da noch unvollkommenen, unfertigen Ausdruckes diese wichtigen, sehr werthvollen Untersuchungen, die so tief eindringen in den Kern, in den Centralpunkt der tragischen Komposition, die das Innerste seines Charakters, seiner Lebens- und Kunstanschauung so klar und lebendig erschließen, der Nation vorzuenthalten, dazu konnte ich mich, auch wohlerwogenen Bedenken gegenüber, nicht entschließen. —

Ludwig wurde einst, im lebhaften Gespräche über Schiller's tragische Charaktere, von einem mitanwesenden Freunde unterbrochen mit den Worten: „Aber Ludwig, ist das denn Ihr Ernst?“ Da sagte er, mit einer mir un-

vergeßlichen Hoheit: „Aber meinen Sie denn, es mache mir Spaß, dieſe in unſerer Nation fortwuchernden Mängel und Schwächen zu ſehen und tadeln zu müſſen?“ — Eben weil er eine durchaus ehrliche deutſche Natur war, tadelte er mit unbefangenem, rückſichtsloſen Freimuthe Das, was im Leben und in der Kunſt nicht zu loben, nicht nachzuahmen iſt. Eine Engländerin, die ihn im Jahre 1850 in Ed. Devrient's Hauſe über Shakespeare und Schiller ſprechen hörte, ſagte ihm, ſo dächte man in England faſt allgemein, in Deutſchland habe ſie dies zum erſtenmal von ihm gehört. Sein Urtheil darüber war ſchon in früher Jugendzeit ſcharf ausgeprägt, was ſeine im erſten Bande auszugsweiſe mitgetheilten Briefe beweiſen. Es wurde im Verlaufe der Studien nur immer klarer, anſchaulicher entwickelt, immer feſter begründet.

In den Bemerkungen über die Wege und das Ziel des deutſchen Dramas wird man oft Worte eines echten vaterländiſchen Sehers finden, Muth und Vertrauen weckend, auch bei ſchärfſtem Tadel der Schwächen und Verirrungen. Das ſchlichte, naive Gedicht „Schön wie das Veilchen“ ꝛc., das ihm hier mitten im Forſchungsprozeſſe wie ein typiſches Spiegelbild, wie ein Phantaſiespectrum des Poeſie-Ideals auftauchte, das zur Darſtellung drängend in ihm lebte, es wird in ſeiner holden Schlichtheit wohl Jeden rühren und innigſt ergreifen. Es zeigt uns das Tiefſte, Verborgenſte ſeines Dichterherzens. Aus falſcher Reflexion zur echten, von rhetoriſch-idealiſtiſcher Darſtellungsweiſe zur künſtleriſch-idealen, poetiſch-naiven zu kommen, das war der tiefe Naturdrang ſeines Forſchens und Dichtens. Die dahin führenden, die davon abführenden Wege hat er uns an-

ſchaulich aufgezeigt und nachgewieſen. Schon die markige Phantaſiegeſtalt ſeines Herzog Albrecht's in der „Bernauerin" vom Jahre 1856, dies anſchauliche Spiegelbild eines falſch-idealiſtiſchen Charakters, deutet auf den Weg naiver Behandlungsweiſe, nach der er ſtrebte, um von falſch-idealiſtiſcher loszukommen. Die Studien zeigen ihn noch klarer und beſtimmter. Dies machte ihn eben in ſeinem kühnen, gewaltigen Durchbildungsprozeß zu einer großartig-typiſchen Geſtalt unſerer dichteriſchen Uebergangsperiode, zu einem Charakter wie von Shakeſpeare gedichtet. Die gewaltige Kühnheit, ja Verwegenheit, und doch dabei die ſcheinbar kühle Ruhe und Beſonnenheit ſeiner Natur ſpiegeln ſich anſchaulichſt im Styl dieſer Niederſchriften. Es würde meines Erachtens der Kritik ſchwer fallen, einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutſcher dramatiſcher Behandlungsweiſe ſich und Andere direkter und ſicherer zu befreien vermocht hätte, als auf dem ſeiner Studien. Auf dem Schulwege der Univerſität hätte er in ſeiner Jugendzeit unzweifelhaft keinen beſſeren gefunden. Ohne ſie war ein ſo gewaltiger Fortſchritt wie der im erſten Bande nachgewieſene, von der tragiſchen Behandlungsweiſe ſeiner Jugenddramen bis zum Wallenſteinplane, ja nur bis zum Plane und Fragmente der Bernauerin vom Jahre 1856 ſchwerlich möglich, ja kaum denkbar.

Man kann zweifeln, und er zweifelte oft, ob wir aus den Labyrinthen der Reflexion, die uns von der Schulſtube an umgarnen, in die uns nächſt der lange anhaltenden politiſchen Schwäche doch vor Allem der Hochmuth, der Allwiſſensdünkel philoſophiſcher Schulweisheit im Leben und in der Kunſt geführt hat, über-

haupt wieder zu naiver dramatiſcher Kunſtbehandlung, zu einer ethiſch reiferen mannhaften Kunſtperiode zu kommen vermöchten. Der ſiegreiche Abſchluß des politiſchen Neugeſtaltungsprozeſſes unſeres nationalen Lebens wird uns wohl bald die entſcheidende Antwort darauf geben. Aber, wenn überhaupt, ſo kann dies nur erſtrebt und erreicht werden durch eine immer klarere Erkenntniß der Irrthümer und Abwege unſeres bisherigen Ganges. Sie uns auf dem Gebiete des Dramas klar und überzeugend aufgezeigt zu haben, das iſt ein großes, von der Nachwelt erſt klar und unbefangen zu erkennendes Verdienſt dieſer ſachkundigſten Studien. —

So kommt denn Ludwig in dieſem wichtigſten Bande, in genialer Kühnheit, und mit dem durchdringenden Blicke des redlichſten Wahrheitsforſchers zum fruchtbarſten Reſultat, zum Centralpunkte ſeiner Unterſuchungen. Die Zeit war nun da, das immer anſchaulicher ſich Geſtaltende zuſammenzufaſſen, es in künſtleriſcher Form abzuſchließen. Der Gang der Unterſuchung, die dramatiſche Bewegung der Darſtellung erhebt ſich hier in gewaltiger Steigerung kühnen Ausdruckes zum Höhepunkte, zur Kataſtrophe. Die innerſten Geheimniſſe der tragiſchen Kunſtbehandlung Shakespeare's ſind ihm nun klar und erſchloſſen. Die That war gethan, der Abſchluß war innerlich vollſtändig gemacht. Er ſelbſt ſpricht es in einer Niederſchrift dieſes Bandes ſchlicht und freudig aus: „er glaube nun endlich ſeinen Weg gefunden zu haben, und brauche, ohne Oppoſition und Polemik, die Wahrheit nur einfach durch poetiſche That zu beſtätigen". Was ihm ſelbſt die verzehrende Krankheit verſagte, das wird Anderen nützen, die mit echtem Berufe ihm nach-

folgen. Er wird ihnen ein Mahner und Gewiſſensſchärfer ſein, wie es uns Leſſing einſt war, und immerdar bleiben wird. —

Alles Weſentliche dieſes Bandes wurde, nach Ausſcheidung des Unweſentlichen, Zufälligen, zu Individuellen abgedruckt. Es drängten ſich hier nur wenig Planſkizzen und Correkturen ein, am meiſten die der „Bernauerin" vom Jahre 1856 in ihrem Uebergangsprozeſſe zu der vom Jahre 1858, und der Wallenſteinplan. Sie wurden hier ausgeſchieden, ebenſo ſämmtliche Excerpte, ſoweit nicht theilweiſe Mittheilung wegen Ludwig's Bemerkungen dazu nothwendig war. Sie ſind entnommen aus Schiller's philoſophiſchen Schriften und Briefen, aus den Schriften von Schelling, von Montaigne, von Carlyle, Ariſtoteles, Ed. Devrient, J. Schmidt, Engel, Maaß, Niemeyer u. A. — Von den Dialogſtudien, die auch hier fortgeſetzt wurden, iſt das Meiſte abgedruckt. Ebenſo die Bemerkungen über das Verhältniß der maleriſchen und muſikaliſchen Kompoſition zur dramatiſchen. Tizian war ſein Liebling, ihn fand er mit Shakespeare's Weiſe, Exiſtenz in Bewegung darzuſtellen, am verwandteſten. Das Bild des „Zinsgroſchens" war ihm das Meiſterſtück maleriſcher Kontraſtirung, feinſter Charakteriſtik, bis in die Fingerſpitzen hinein das innerſte Weſen, die Exiſtenz des Charakters darſtellend. Im direkten Gegenſatze zur lyriſch-ſentimentalen extatiſchen Charakteriſtik Correggio's. — Ein in dieſem Bande niedergeſchriebener Briefentwurf über Shakespeare's Kompoſition, der wohl auch nicht abgeſandt wurde, deſſen Original ich wenigſtens nicht erlangen konnte, wurde wegen lebendiger Darſtellung hier mit abgedruckt. — Wie Leonardo

da Vinci in ſeinen Forſchungen über die Malerei immer tiefer eindrang in das innerſte Weſen der Leidenſchaft, ihre Prozeſſe, ihren mimiſchen Ausdruck im Leben ſelbſt eifrigſt ſtudirend, ſo verfolgte auch Ludwig dieſe Studien auf den Gebieten des Lebens, des Wiſſens und der Kunſt mit beſonderer Vorliebe. Das Weſentliche davon wurde hier mitgetheilt. —

— F. Der Manuſcriptband IV. (Heft 5), gr. 4°,

der Shakespeare-Studien aus den Jahren 1860—65 iſt der umfangreichſte, er enthält 290 meiſt ſehr eng, oft in und durcheinander geſchriebene Seiten. Auch hier mußte vieles oft zu minutiöſe Detail ausgeſchieden werden, Vieles, was früher präciſer und anſchaulicher geſagt war. Eine Menge alter und neuer, immer wieder corrigirter Planſkizzen zur „Bernauerin, Falieri, Camiola“ u. ſ. w., die ſich nun immer mehr in den Text eindrängten, wurden ausgeſchieden, und ſoweit dies nothwendig war, in meiner Charakteriſtik ſeiner Pläne und Fragmente beſprochen. Es zeigt ſich in den Niederſchriften dieſes Bandes öfters der Einfluß zunehmender Krankheit. Die Themas werden auch hier vielſeitig beleuchtet, die Pläne werden tragiſch bedeutender, aber in der Ausführung zeigt ſich doch öfters der Nachtheil zu anhaltender Vertiefung. Ludwig ſelbſt dachte damals an einen Ortswechſel, an eine Badereiſe, die Krankheitsſteigerung machte dies leider unmöglich. Die Bernauerinſkizze vom Jahre 1858 wurde bis zum dritten Akt ausgeführt, der Wallenſteinplan immer klarer, lebendiger detaillirt, der Gracchusplan entſtand, und feſſelte ihn lebhaft. Zu ihm führte beſonders das Studium Plutarch's, das ihn bis zuletzt

beſchäftigte. — Auch Hegel's Aeſthetik ſtudirte er damals eifrig, um die Reſultate ſeiner Studien damit zu vergleichen. So grundverſchieden auch die Ausgangspunkte waren, ſo fand er doch Manches, dem er völlig beiſtimmte, ſo über Muſik, über den Unterſchied der Poeſie und Proſa; aber auch Vieles, dem er widerſprechen, das er berichtigen mußte. Die Excerpte aus der Aeſthetik — nach der erſten Ausgabe — wurden ſorgfältig und umfangreich fortgeführt, Manches davon wurde wegen Ludwig's beigefügten Bemerkungen mit abgedruckt. Er verehrte Hegel als tiefen, originalen Denker, als eine echt deutſche, feſt in ſich abgeſchloſſene Charaktergeſtalt, als eine gewaltige Perſönlichkeit, aber im Bezug auf die künſtleriſche Praxis der Tragödie fand er in ſeinen Schriften mehr Nachtheil als Förderung.

Die Unterſuchungen über die Leidenſchaft, über die tragiſchen Charaktere, über Schuld und Leiden, über die verſchiedenartige Behandlung derſelben in den Werken der Tragiker ſind das Hauptthema dieſes Bandes. Was er auf dem Wege der Beobachtung des Lebens, der Kunſt und ſeiner eigenen Natur gefunden hatte, das zeigte, das entwickelte ihm keine Schulſyſtem-Aeſthetik. Das Ausgehen vom originalen Kerne des tragiſchen Charakters, wie er ſich in der Wirklichkeit zeigt, das Verwandeln deſſelben in ein typiſches Phantaſieſpiegelbild hielt er als die Hauptſache, als den Fruchtkeim der Tragödie feſt. Dabei ward ihm der Unterſchied der philoſophiſchen und künſtleriſch-techniſchen dramaturgiſchen Kritik immer klarer. Er ſuchte ihn in anſchaulichen Beiſpielen nachzuweiſen.

Der intereſſante und lehrreiche Vergleich des „Corio-

lans" Shakespeare's mit der Biographie Plutarch's führte ihn in diesem Bande zur entschiedensten Klarheit über den Unterschied der realistischen und idealistischen, der naiv-poetischen und sentimental-rhetorischen dramatischen Darstellungsweise. Hier fand er im anschaulichsten Beispiele die künstlerisch-ideale Darstellungsweise, der er nachstrebte, gegenüber der einseitig-realistischen und idealistischen. Er verwarf nun fast alle früheren Pläne, vernichtete vieles bereits davon Ausgeführte, um nie wieder darauf zurückkommen zu können. Er brach die Brücken ab, die zu den Irrwegen seiner Jugendversuche zurückführten. Er wußte nun, was zu erstreben, wohin zu steuern war. Die historische Tragödie beschäftigte ihn bis zuletzt ausschließlich. Der Wallensteinplan gestaltete sich klarer, bestimmter. Noch in unseren letzten Gesprächen kam er mit inniger Wärme oft auf Plutarch zurück. Der Gracchusplan, was ich erst nach seinem Abscheiden erfuhr, beschäftigte ihn damals lebhaft, er war trotz Krankheitsfoltern mitten in der Ausführung. Wie die von H. Lücke in den „Gesammelten Werken" Band 2, 266 auszugsweise mitgetheilten Planskizzen zeigen, und die hier von mir mitgetheilten Bemerkungen beweisen, wollte er auch hier streng festhalten an der naiven antik-realistischen Charakterdarstellung Plutarch's, wie Shakespeare im Coriolan. Die Darstellung des tragischen Typus, den die Geschichte und eigenste Erfahrung ihm zeigte, sollte die Hauptsache sein. Wie im Wallensteinplan drängten die Resultate seiner Forschungen über die Behandlung der tragischen Charaktere zu poetischer That. Die Forschung war abgeschlossen, der Weg gefunden, der mit Talent und Einsicht verfolgt, gegenüber den Fehlern

falsch-idealistischer und falsch-realistischer Kunstbehandlung die deutsche Tragödie entschieden weiter führen muß. Er stand ihm klar und hell vor der Seele, das beweisen die Niederschriften dieses Bandes.

Es handelt sich, dies scheint Vielen noch unklar zu sein, bei den Untersuchungen über Shakespeare's Darstellungsweise keineswegs blos um die Förderung der deutschen dramatischen Kunst. Die Poesiebehandlung überhaupt, die Charakterdarstellung der historischen Kunst, die Behandlung der Biographie, die Bildung des praktischen Urtheils wird auf dem Wege seiner künstlerisch-idealen Darstellungsweise von den Einseitigkeiten der falsch-idealistischen und falsch-realistischen befreit, und durch volle Lebenswahrheit zu künstlerischer Vollendung geführt. Die Charakterdarstellung, die Schicksalsauffassung des Thucydides, Plutarch's, ja selbst Ste. Beuve's, Simon's, sind der Shakespeare'schen noch näher, als die griechische Tragödie. Auch manche neuere Biographie; so z. B. die treffliche Biographie Hutten's von Strauß, die sehr lebhaft an Shakespeare's Behandlungsweise erinnert. Ludwig's Bemerkungen über dies Werk, das er sehr verehrte, habe ich mitgetheilt. – Ein abstraktes Vollkommenheitsideal widerspricht der Wirklichkeit des Lebens, es hebt die Wahrheit des tragischen Charakters, es hebt die Tragödie selbst auf. Es führt in der Kunst, wie im Leben, zu falschem Idealismus. Es entzweit die Kunst mit dem Leben, statt das Leben durch die Kunst zu lichten und zu befestigen. Das praktische Urtheil über das Verhältniß der Schuld, des Leidens, über das Schicksal wird in der Tragödie dadurch nur verwirrt und verfälscht, nicht geklärt und berichtigt. Die Einseitigkeiten falsch-idealisti-

ſcher Politik zeigen in der Geſchichte ſelbſt Schwächen unſerer Nation, die ſich ſehr klar in unſerer Tragödie, auch in der klaſſiſchen Periode ſpiegeln. Ein Extrem führte zu dem anderen, in der Kunſt wie im Leben. Wird man dies nach den welthiſtoriſchen Ereigniſſen der Jahre 1870 und 71 nicht endlich einſehen und zugeben? Man darf es wohl hoffen. — Ludwig hat darüber in dieſem Bande tiefwahre Bemerkungen gemacht. Der falſch-idealiſtiſchen, wie der jetzt herrſchenden falſch-realiſtiſchen Darſtellungsweiſe gegenüber zeigt uns eben im Drama nur Shakespeare den Weg, von dem ausgegangen, an dem feſtgehalten werden muß. Was Homer, was die Antike unſerer Poeſie in der klaſſiſchen Periode, unſerer bildenden Kunſt in der Renaiſſanceperiode war, das iſt uns jetzt Shakespeare, das muß er uns nun immer mehr werden. Gründliche Erkenntniß ſeiner Kompoſition war doch erſt unſerer Zeit vorbehalten, Dank den unermüdlichen Beſtrebungen der deutſchen Shakeſpeare-Forſchung. Die Nachahmung Shakespeare's, wie früher die Nachahmung der Antike hat unſerer Kunſt den herrlichſten, originalſten Aufſchwung gegeben, ſie aber auch auf große Abwege geführt. Was davon aufgegeben, was feſtgehalten werden muß, dies nachzuweiſen, iſt jetzt vor Allem die Aufgabe.

Shakespeare's, nicht die antike, nicht die romaniſche Kunſtbehandlung iſt unſerer Zeit der Regulator, insbeſondere auf dem Gebiete der tragiſchen Kunſt. An ihm muß, wie an der Natur ſelbſt, das Auge des Künſtlers ſich klären und ſtärken. Die naive Objectivität, mit der ſeine tragiſchen Charaktergeſtalten die Typen des wirklichen Lebens ſpiegeln, findet ſich freilich ſchon in der antiken

Tragödie. Aber ihre Behandlung des Schickſals, der Schuld, des Leidens iſt Shakespeare gegenüber durchaus und für immer abgethan, und nicht mehr nachzuahmen. Ihre tragiſchen Charaktergeſtalten waren, wie bei Shakespeare, künſtleriſch-ideale Spiegelbilder dec Charaktere des wirklichen Lebens. Woran ſie im Leben ſelbſt ſcheiterten, das ſchauten die Griechen im Spiegel der Bühne. Die leidenſchaftlich ſich ſelbſt zerſtörenden hiſtoriſchen Charaktergeſtalten des Themiſtokles, Pauſanias, Alcibiades u. ſ. w. ſind in den typiſchen künſtleriſch-idealen Spiegelbildern der Sophokleiſchen Tragödie noch jetzt uns vollſtändig klar veranſchaulicht. Es ſind farbige hiſtoriſche Portraits, aus dem wirklichen Leben, wie Rubens und Rembrandt ſie ſchufen, in beſtimmteſter Natureigenthümlichkeit, und doch im prägnanteſten künſtleriſch-idealen Spiegelbilde. Das Schickſal, das die antiken Tragiker, ſei es aus Scheu, oder aus Selbſttäuſchung, in tiefes Dunkel hüllten, es enthüllte ſich in tief-tragiſcher Geſtalt in der Geſchichte ſelbſt, als ein von den Menſchen ſich ſelbſt geſchaffenes. Der Keim ihrer Tragödie ging durchaus von Darſtellung der Leidenſchaft aus, von eigenſtem Erlebniß. Sie ſchritt dicht bis an die Grenze der modernen Schickſalstragödie, bis an die der hiſtoriſchen Tragödie Shakespeare's vor. Sie iſt das treueſte Spiegelbild der Geſchichte Athens, dieſe ſelbſt die ergreifendſte Tragödie, die je ein Volk erlebte, raſch emporſteigend zum höchſten Glück durch energiſche Leidenſchaft, ebenſo plötzlich durch ſie ſtürzend in Ohnmacht und Schmach, in troſtloſe Knechtſchaft. Die Tragödie keines anderen Volkes iſt ſo durchaus mit dem wärmſten Herzblute ſelbſterlebter Leidenſchaft gedichtet worden, wie die grie-

chiſche. Nie waren die Tragiker echtere Propheten, echtere Volksdichter. Wer die Leidenſchaft ſelbſt gefühlt und erlebt hat, der verſteht ihre Tragödie. Aber der religiöſe Glaube der Griechen brachte die Mängel ihrer Behandlungsweiſe des Schickſals, der Schuld, des Leidens, die durch Shakespeare's durchaus chriſtlich-ethiſche Behandlungsweiſe vollſtändig beſeitigt und antiquirt wurden. Seltſamerweiſe wurden eben jene Mängel beſonders von der deutſchen Tragödie immer wieder erſtrebt und nachgeahmt, während die innerlich konſequente, künſtleriſch-ideale Behandlung der Leidenſchaft, der tragiſchen Charaktere, von ihr nur ſelten erſtrebt und erreicht wurde. Händel, Gluck, Beethoven und vor Allem Mozart ſind der Tragödie Shakespeare's näher, als die meiſten unſerer Tragödien, mit ſehr wenigen Ausnahmen. — Was der antiken Tragödie fehlte, die Schickſalsauffaſſung nach den Prozeſſen und Geſetzen der Wirklichkeit, das erreichte und zeigte uns eben Shakespeare, die indirekt-mythiſche Darſtellung derſelben aufgebend, und zur hiſtoriſchen Tragödie vorſchreitend. Weil das Gebiet der hiſtoriſchen Tragödie ihr ganz fehlte, weil das Schickſal der tragiſchen Charaktere dort mythiſch verſchleiert, von Shakespeare erſt anſchaulichſt enthüllt wurde, ebendeßhalb iſt Shakeſpeare, und nicht die Antike die Grundlage, der Ausgangspunkt, der Regulator der modernen Tragödie. Darzuſtellen, wodurch die Leidenſchaft im Leben ſelbſt das Leben zerſtört, das, und nur das iſt die Aufgabe der Tragödie.

Ueber den ethiſch-politiſchen Charakter der Tragödienbehandlung Shakespeare's, den Gervinus uns zuerſt mit energiſchem Nachdruck, gegenüber der deutſchen, entwickelte

und nachwies, findet man auch in Ludwig's Studien belehrende, treffliche Bemerkungen. Seine technischen Untersuchungen bezeichnen scharf und genau die Punkte, von denen wieder ausgegangen werden muß, wenn die deutsche Tragödie, was sie immer wieder versuchte, und nie aufgeben darf, der Echtheit und Reinheit der Kunstbehandlung Shakespeare's in originaler Weise nachstreben will. Naiv-poetische Behandlung der Tragödie, im Gegensatze zur tendenziös-lyrischen, rhetorischen, in der sich auch jetzt noch unsere Tragödie meist bewegt, war das Ideal, das Ludwig in seinen Plänen und Studien immer entschiedener und klarer erstrebte. Und das ist es auch in der That, wonach nun Alles drängt, wonach sich Alles sehnt. Der kühne, geniale Reformator schaute mit hellem Blicke den Weg, auf dem sie zu erstreben ist, die Abwege, auf denen sie verfehlt wird. — Man wird, ich hoffe es, nach den Ausscheidungen des von Ermüdung im Kampfe mit der Krankheit Getrübten, auch aus diesem Bande ersehen, daß er immer tiefer eindrang in das Wesen, in das technische Detail der tragischen Kunst. — Die Untersuchungen über den Dialog, die Analyse und der Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen desselben, die Analogieen der malerischen, musikalischen und der dramatischen Komposition, die Untersuchungen über den Unterschied des Dramas und des Epos, über das Verhältniß der Schauspiel- und Dichtkunst, über Leidenschaft, Affekt, Reflexion und über die dramatische Darstellung ihrer Prozesse, vor Allem aber über die Natur der tragischen Charaktere machen diesen Band sehr lehrreich und werthvoll.

Die umfangreichen Excerpte, wo sie nicht, wegen

Ludwig's Bemerkungen dazu, mitzutheilen waren, wurden ausgeſchieden. Von den Planſkizzen wurden hier ausnahmsweiſe einige Bemerkungen zum Gracchus mitgetheilt, weil das Entſtehen gerade dieſes Planes, bei Gelegenheit des Vergleiches der Coriolandarſtellung Shakespeare's und Plutarch's ſehr charakteriſtiſch und aufſchlußreich iſt. Hier erkannte er im anſchaulichſten Spiegelbilde den Unterſchied naiv-poetiſcher und lyriſch-rhetoriſcher, ſenſimentaler Darſtellungsweiſe. — Die ausgeſchiedenen Excerpte ſind beſonders aus Kerndörfer's Rhetorik, aus Kant's Anthropologie, aus Machiavell, Solger, Macaulay, Ms. Jameſon, Mommſen, Plutarch, Montaigne, Cicero. Ausgeſchieden wurden die auch hier oft in den Text ſich eindrängenden „Romanſtudien", und eine Menge von Plananalyſen, auch der Luſtſpiele Shakespeare's.

So ſchließt denn dieſer Band den künſtleriſchen Durchbildungsprozeß Ludwig's mit entſchiedenſter Klarheit über alles Weſentliche der tragiſchen Kunſtbehandlung ab. Die Reife und Sicherheit lebendigſter Erkenntniß ſpricht aus dem markigen, ſachlich-ſchlichten Styl, der oft an die plaſtiſche naive Ruhe der Alten erinnert. Man fühlt, man ſieht es ihm an, daß die Forſchung abgeſchloſſen war, daß Alles zur poetiſchen That drängte. Und ſie erfaßte ihn mit gewaltigem Drange, mit verzehrender Flamme die mächtig auflodernde Begeiſterungsgluth, noch in den letzten Tagen ſeines qualvollen Leidens. In der düſteren Oede folternder Körperſchmerzen umleuchtete ihn die Schönheit, die ſelige Klarheit der tragiſchen Muſe. Mit fiebernder Hand, mit wehmüthig-ſüßer, glühender Luſt drängte es ihn feſtzuhalten, was er ſchaute, was

im hellſten Lichtglanze vor ihm ſtand. Umweht von den Schauern des Abſchiedes dichtete er am Schwanenſange ſeines Gracchus. Nur ſeine treue Lebensgefährtin wußte darum, ſonſt niemand.

„Ihr Götter! keinen Abſchied!
Denk' wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tödtlich ihm der Pfeil in's Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt. So klaglos heilig
Wie dieſes edle Thier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal eh' ich gehe, laß das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;
So gleit' ich, wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das Niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht ihr und — dahin ſcheid' ich mit der Sonne." — —

Immer und immer wieder las er ſie ihr vor, dieſe markerſchütternden, prophetiſchen, tiefſinnigen Verſe. Sie konnten ſich nicht davon trennen. Wie es daſteht, ſo kam es, faſt Wort für Wort, bis auf die eine Thräne, die erſte, die ich bei dem Gewaltigen ſah, kurz vor ſeinem Abſcheiden. Die naive Schönheit, die prieſterliche Hoheit, die ſtille Erhabenheit ſeines ſich ſelig austönenden, im Geſange hinſchwindenden Lebens ſpiegelt ſich treu und wunderbar verklärt in dieſem mild-wehmüthigen, klaglos-feierlichen, tiefſinnigen Scheidegruße des Dichters.

— G. — Zu dem letzten kleinen Manuſcriptheſte Nr. 6 der Shakespeare-Studien in gr. 8°, 21 Seiten, aus dem Jahre 1865 iſt nur wenig zu bemerken. Es lag noch auf dem Sterbebette des Dichters. Einiges darin, den Gracchus betreffend, mit Bleiſtift verzeichnet, war auch mit der Lupe nicht zu entziffern. — Metriſche, ſprachliche Studien, und die Unterſuchungen über den Dialog beſchäftigten ihn bis zuletzt. Wie ſorgfältig und anſchaulich ſie waren, zeigt das abgedruckte Beiſpiel aus Othello. Die Beobachtung der Parantheſenbehandlung im Dialog Shakespeare's, die Unterſuchung über den Einfluß derſelben auf den Bau ſeines Dramas brachte dem eifrigen Forſcher noch den letzten, anregenden Fund. — Die kurze Zuſammenfaſſung über das Tragiſche, über das Verhältniß der Schauſpiel- und Dichtkunſt entſtand ſicher in der letzten Zeit. Sie enthält früher Ausgeführtes als ernſtes, tiefeindringendes Mahn- und Abſchiedswort des tiefſinnigen Forſchers. —

— So übergebe ich denn nun mit wehmüthiger Freude dies theuere Studienvermächtniß des früh abgeſchiedenen Dichters ſeiner Nachwelt. Möchte es ihr — und den Seinen — die Frucht bringen, an die er gedacht, auf die er gehofft hat. —

Plötzlich, wie durch ein Wunder Gottes iſt uns Deutſchen der Himmel gelichtet. Der Frühling, auf den Ludwig, wie viele ſeiner Strebens- und Leidensgefährten vergebens harrte, er iſt nun endlich herrlich eingezogen im deutſchen Lande. Nach jahrhundertlanger politiſcher Ohnmacht, die auch auf unſerer dramatiſchen Kunſt wie ein Fluch lag, nach Kampf und Nacht iſt die der deutſchen Nation gebührende Weltſtellung durch deutſches Schwert ſiegreich

errungen, ist das deutsche Reich uns glorreich neu begründet. Halten wir es nun fest mit Gottvertrauen, bauen wir es treulich aus mit deutschem Charakter, mit deutschem Gemüth; dann wird, man darf es getrost hoffen, auch die deutsche Kunst wieder frischen Muth fassen, dann wird die wirre, oft recht trostlose Uebergangsperiode, in der auch Ludwig sich mühselig durcharbeitete, abgeschlossen sein für immer, dann wird die ersehnte neue Epoche des deutschen Volksdramas, die im Morgenrothe patriotischer Jugendbegeisterung bereits aufdämmert, — der klassischen Dichterperiode ebenbürtig, ihre Mängel und Schwächen vermeidend, Shakespeare's Bahn dem Bedürfnisse der neuen Zeit gemäß folgend, herrlich erblühen. — Wie ein weithin leuchtendes Naturphänomen steht es ja nun vor uns, in lebendigster dramatischer Anschaulichkeit, das erschütternde und erhebende Drama des Volkskampfes romanischer Scheingröße, und schlichter deutscher Art, im großartig-tragischen Geschichtsbilde, wie von Shakespeare gedichtet. Die unerträgliche romanische Weltherrschaft ist gebrochen, der Lügendämon gestürzt, im Staube liegt die buhlerische Afterherrlichkeit, die auch unser deutsches Leben, unsere vaterländische Kunst verhängnißvoll verwirrte und verpestete. Nun endlich, man darf es wohl hoffen, wird mannhaft-schlichtes, beharrlich-edles deutsches Kunststreben wieder frei aufathmen, und nicht wie bisher verhöhnt und verspottet verkümmern und darben. Was uns in der Wirklichkeit siegreich befreite, das wird auch in der Kunst nun wieder mächtig werden und herrschen.

So entfalte denn der deutsche Kunstgenius getrost sein heiliges Sternbanner, nicht romanischer Scheingröße,

ſondern der, Geiſt und Gemüth befreienden Wahrheit und Schönheit germaniſcher Kunſtbehandlung Bahn brechend. Jetzt, mehr als je kann und muß das deutſche Drama es wieder wagen, Shakespeare nachzuſtreben. Der Bann iſt gelöſt, der auch unſere klaſſiſche Kunſtperiode im Drama von Shakespeare's Kunſtwahrheit noch fern hielt, trotz herrlicher, nie wieder erreichter Blüthenpracht ureig'ner Kunſtſchönheit. Unſere realiſtiſchen Ideale waren nicht die Ideale jener Kunſtzeit, es iſt etwas Neues, Eigenthümliches, was in der Kunſt wie in der Politik und im Volksleben zur lebendigſten Geſtaltung drängt, das nun endlich freie Bahn hat. — Noch ſind wir die Franzoſen nicht los, der geiſtige Weltkampf beginnt erſt, der die Früchte des ſiegreichen Schwertkampfes uns bringen wird. Noch immer giebt es in unſerer Kunſt, in unſeren Häuſern und Familien bethörte Anbeter romaniſcher Scheingröße. Doch nach dem gewaltigen Gottesgerichte, das wir erlebten, kann die innere Läuterung nicht ausbleiben. Shakespeare's ſittliche Schlichtheit, ſeine ſeelenvoll-ſchöne Wahrheit wird mehr und mehr Gewalt bekommen und die deutſchen Kunſtgeiſter mit ſich fortreißen. Es giebt keinen beſſeren Weg, kein edleres Ziel gegenüber der Unwahrheit und Lüge. Die hochmüthigen Nörgeleien der Epigonen unſerer jungdeutſchen Schule, die aufgeblähte Buchſtabenweisheit unſerer blaſirten Deutſchfranzoſen wird mehr und mehr ſchweigen lernen. Was Englands politiſche Stürme einſt als herrlichſte Frucht nationaler Volksbegeiſterung auf dramatiſchem Gebiete gezeitigt, das wird auch uns zu Theil werden, wenn auch in anderer, uns eigener Geſtalt. So wenig wie das neue deutſche Kaiſer-

reich dem alten, immer wieder romaniſirenden gleichen, ſeine Schwächen und Mängel nachahmen wird, ſo wenig wird die Nachahmung Shakespeare's der früheren, auch nicht der unſerer klaſſiſchen deutſchen Dichterperiode gleichen. In der Kraft des Geiſtes und der Wahrheit, nicht in pedantiſcher Nachahmung der Form ruht das Geheimniß ſeiner Nachfolge. Nach dem Jahre 1870 wird ſich ein deutſches Volksdrama entfalten, das deutſch und doch Shakespeariſch iſt, wie Ludwig es hoffte, wie er und Heinrich von Kleiſt — wie ſelbſt Grabbe und Hebbel in ungünſtigſten Zeitverhältniſſen es beharrlich erſtrebten, und doch nur theilweiſe zu erreichen vermochten. War doch auch unſere klaſſiſche Kunſtperiode im Drama nur ein großartiger, nur zu früh aufgegebener Anfang dazu, der nun weiter geführt werden muß. Jene Mängel und Schwächen der deutſchen Kunſtbehandluug werden jetzt klarer und unbefangener erkannt werden, als bisher. Ludwig's gewaltiges Streben, ſein treues Beharren, ſein redliches Forſchen wird vom keimkräftigen Kern der Nation nun bald völlig erkannt und gewürdigt ſein. — Ein weiſſagender Genius ſteht er an der Pforte einer neuen großen guten Zeit Deutſchlands; die Schwächen ſeiner Werke ſind leicht zu erkennen, man erkenne nun endlich auch neidlos und freudig die eigenthümliche Größe und Schönheit, die herrliche Charakterwahrheit dieſes echtdeutſchen Mannes, die Reinheit und Klarheit ſeines Ringens und Strebens nach dem echten dramatiſchen Kunſtziele, das er in aller Noth ſeines ſchmerzenreichen Lebens freudig feſthielt. Wenn von irgend Einem unſerer Zeit, ſo darf man es wohl von ihm hoffen, daß er nach ſeinem Abſcheiden erſt recht

unter uns fortleben und wirken wird. Er war ein Vorkämpfer der neuen Zeit, die nun endlich nach siegreich-gemeinsamer That für Deutschland gekommen ist. Seine Studien waren keine Irrgänge einer grübelnden Natur, er ging den von den Verhältnissen seiner Zeit, seines Lebens gebotenen richtigen Weg, um uns aus narkortischer Salonluft wieder auf frische grüne Auen deutscher Volkspoesie zu führen. Er war nicht blos ein Suchender, er hat festen Grund und Boden gefunden, von dem aus nach politisch errungener Macht und Freiheit ein epochemachender Fortschritt unseres deutschen Volksdramas wieder möglich und unzweifelhaft wird. Seine Kämpfe und Studien mußten im Interesse der deutschen dramatischen Kunstgeschichte gemacht, und ebendeßhalb seine Niederschriften darüber in sorgfältiger Auswahl der Nation überliefert werden. Sie sind ein herrliches Kleinod, ein edles Besitzthum der deutschen Nationalliteratur. Aus Lessing's Geist geboren, wie sie sind, werden sie auch mitwirken an der sittlichen Befreiung und Förderung unserer vaterländischen Kunstweise.

Sollte es mir gelungen sein, das geheimnißvoll verschlossene, und doch so schlichte Charakterbild dieses verehrten Mannes aus den Urkunden seiner literarischen Verlassenschaft in anschaulicher Gestalt seiner Nachwelt als schlichtes Ehrendenkmal überliefert zu haben, dann wäre mir jahrelange, oft hoffnungslose Mühe reichlichst belohnt, dann ist der Zweck meiner Mittheilungen, die — ich hoffe es, eine nicht unwillkommene Ergänzung seiner unlängst erschienenen „gesammelten Werke" sind, nach schweren Kämpfen glücklich erreicht. —

Hier ist der Weg gewiesen, den energisch zu verfol-

gen die Aufgabe seiner glücklichen Nachwelt sein wird. Sein Schaffen und Sinnen kämpft unserer Dichterjugend muthig voran, sein mühseliges Ringen und Forschen hat ihr den Weg ebnen helfen. Aehnlich seinem Geistesbruder, Heinrich v. Kleist, schied er kurz vor dem glorreich ersehnten Siege unseres Volkes über unerträgliche Frechheit romanischen Hochmuths, aber ohne zu verzweifeln. — Hier ist die Rüstung, hier sind die Waffen des edlen Ringers für unser vaterländisches Volksdrama. Nicht rückwärts nach der Antike, nicht nach der klassischen deutschen Poesieperiode zurück, — vorwärts drängte es ihn mit heißer Sehnsucht, mit beharrlichem Vertrauen, nach dem vom deutschen Kunstgenius immer und immer wieder erstrebten Ideale einer Shakespeare's ebenbürtigen Kunstweise. — Was er erstrebte und errang, das sei dem Genius der nunmehr freudig aufblühenden deutschen Dichterjugend gewidmet, damit auch auf dem Gebiete des Dramas die realistischen Ideale unserer Zeit zur Reife kommen mögen. Still und sinnig wie unsere Altvordern ihre Runen, so schrieb Ludwig seine Betrachtungen nieder, aber Schrift und Wort des Thüringer Waldsohnes werden mächtig nachhallen und erweckend in die Tiefe unseres Volksgeistes eindringen, das wahr machend, was vor Jahren an seinem Grabe gehofft ward:

— Sein theures Erbe wird mit Flammenworten
In spät'ster Zeit und in den fernsten Orten
Ein Trost und Führer edlen Geistern sein.
Was dich befreite, Held der Kraft und Wahrheit,
Das wird siegreich mit sonnigheller Klarheit
Zerschmettern Wahn und Eitelkeit und Schein! —

Loschwitz bei Dresden, im Juni 1871.

Moritz Heydrich.

Shakespeare-Studien

von

Otto Ludwig.

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal.

Die eigentliche Beſtimmung einer Kunſt kann nur das ſein, was ſie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das iſt in der plaſtiſchen Kunſt die körperliche Schönheit. Die höchſte körperliche Schönheit exiſtirt nur im Menſchen, und auch in dieſem nur vermöge des Ideales. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptſächlich in der Form, wohl auch in der Carnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poeſie muß nun Ideal der Handlungen ſein, nicht Ideal moraliſcher Weſen, denn es würde Uebertreibung ſein, von dem Dichter vollkommen moraliſche Weſen zu verlangen.

Hebbel.

Die Marie Magdalene Hebbel's, in mancher Hinſicht ſehr lobenswerth, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Perſönlichkeiten nur Zahlen waren, auf ſeine Perſonen überging. Schiller giebt ſeinen

Perſonen gern von ſeiner Wärme, Hebbel von ſeiner Kälte.

Der Dichter ſchließe menſchlich mit dem Todesurtheile, damit iſt das Reich des Tragiſchen aus, die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewiſſen Opfers ſind nicht mehr tragiſch, ſind gräßlich, und paſſen nicht für die edelſte Gattung der Poeſie, ſondern ſind für die Leierorgel der Bänkelſänger. Der Dichter iſt der Richter, nicht der Henker.

Endpunkt des Tragiſchen.

Das Geſchick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk daſtehen, ſo daß man weiß, in ſo und ſo viel Minuten muß es ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. So wie dies geſchieht, ſo iſt es um das freie ſelbſtthätige Spiel des Geiſtes gethan, ſo iſt eigentlich das Stück ſchon aus.

Nebenhandlungen.

Nebenhandlungen und Nebencharaktere ſollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motiviren und gruppiren.

Modern franzöſiſches Drama.

Ich glaube, daß die neueren franzöſiſchen Dramatiker die Sache ſo machen: Nachdem die Expoſitionsſcenen und die äußerſten Umriſſe der Handlung erdacht ſind, ſagt der Autor zu ſich ſelbſt: Jetzt muß Der auftreten, den man am wenigſten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrſcheinlich. Dann muß Der kommen, von dem der Zuſchauer zum Beſten der Perſonen, für die er ſich intereſſirt, am meiſten wünſcht,

er komme nicht. Es muß Das geſchehen, wovon man wünſcht, es geſchehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das Erſte mit dem Neuhinzugekommenen in möglichſte Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf geſehen, daß gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die ſämmtlichen Perſonen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne ſind. Nach dieſer Methode iſt es eben nicht zu ſchwer — wenn auch kein Kunſtwerk — doch ein Kunſtſtück zu Wege zu bringen, und ſolch ein Dramatiker rangirt dann wenigſtens mit dem Taſchenſpieler. — Hinſichtlich der Einheit der Scene gilt, was Schlegel von den franzöſiſchen Klaſſikern ſagte — es müßte heißen: „der Schauplatz iſt auf dem Theater" — auch für die Scribe's und ſeiner Schule. Ebenſo ſind ihre Expoſitionen unwahrſcheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben ſcharf ausgeſchnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß ſie nur für die drei Stunden der Aufführung gemacht ſind, ſie haben etwas von den mechaniſchen Figuren, die, ſo lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erſtaunenswerthe Bewegungen machen; aber ſie haben kein ſelbſtſtändiges Lebensprincip; ſie haben Charakter und Perſönlichkeit nicht für ſich, ſondern um die Zuſchauer zu unterhalten. Es ſind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, ſondern an den Drähten anſieht, was ſie jetzt für ein Kunſtſtück machen werden. Sie *ſind* nicht, ſie repräſentiren nach einer Convenienz, — Papiergeldmenſchen, — ſie ſind die Karten, mit welchen der Taſchenſpieler Kunſtſtücke macht und das Publikum findet ein ähnliches Amüſement, wenn es juſt *die* Karte fallen ſieht, von der es dies am allerwenigſten erwartet

hatte. Wie der Dichter nun ein Taſchenſpieler, ſo muß der Schauſpieler eine Art Gliederpuppe ſein. So ſind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeſchnitten und colorirt. Alles exiſtirt nur, ſoweit es dem Zuſchauer gezeigt wird. Der philoſophiſche Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt iſt, findet denn Figuren mit einem Arme, mit einem halben Geſichte, er bemerkt ſchon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegoſſen iſt, wird nothwendig, denn alles Mechaniſche iſt an ſich kalt und das Gefühl würde in dieſer Umgebung nur lächerlich werden. Da ſind keine Gefühlsabſtufungen, keine Seelenzuſtände, wie ſie wirklich ſind; da iſt kein Wachſen, kein Werden; der Draht wird angezogen und der Mechanismus thut ſeine Schuldigkeit. Sprühteufel, die explodirend Erſtaunen und Ueberraſchung erregen, aber nichts hinterlaſſen als Dampf.

— Ein Stoff für Alle, eine Form für Viele, einen Inhalt für die Beſten; Klarheit, Raſchheit, Nachdruck.

Mäßigung beim Schauſpieler.

Was Shakeſpeare den Hamlet von den Schauſpielern verlangen läßt: „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenſchaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geſchmeidige giebt“, das erfüllt er ſelber in der Dichtung. Dies iſt's, was man bei ihm fleißig ſtudiren muß. Auch wo dieſes Anhalten in der Eile durchaus nicht im ſpeciellen Charakter der ſprechenden Perſon liegt, findet man daſſelbe. Er fixirt die einzelnen

Grade des Leidenſchaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuſchauers im Widerſpruche mit der Natur, die zum Aeußerſten eilt und giebt ihnen eine gewiſſe Ruhe und Breite; dadurch wird Alles deutlich, und auch das Aeußerſte erſchreckt den Zuſchauer alſo künſtleriſch gemildert nicht; es iſt immer, als wäre etwas noch Ungeheueres vorhanden, was der Dichter aus Schonung verſchweige. Und dennoch nimmt dies dem Eindrucke nichts, ſondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht ſo ſchnell, daß unſere Faſſungskraft und unſere Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Perſonen durch das à plomb der immer noch gemeſſenen Rede ſelbſt ein à plomb und werden plaſtiſcher; das Ungreifbare ſcheint greifbar zu werden. Was die Leidenſchaft an Plötzlichkeit verliert, gewinnt ſie an Nachdruck.

Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen.

Das Komiſche iſt der natürliche Feind des Gravitätiſchen, es verhält ſich zum Tragiſchen wie die ſogenannte geforderte Farbe zu der andern (Göthe); wenn man nicht Roth mit Grün abwechſeln läßt, ſo wird zuletzt das Roth ſelber Grün. So wird das Tragiſche komiſch, das Komiſche langweilig. In der Beimiſchung von Humor liegt eine Art Inoculation der komiſchen Kuhpocken, damit nicht die Menſchenpocken, d. i. der Umſchlag in's Lächerliche eintrete. Dann vollendet ſich durch die Hinzuthat des Komiſchen zum Tragiſchen erſt die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakeſpeare's Figuren ihr charakteriſtiſches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, ſie haben

noch andere leichtere Charakterzüge, die in mittleren Zuſtänden jene ſo lange erſetzen, bis ſie wieder eintreten, und beſonders in dieſem Wechſel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichſte Sprache gewöhnlicher Zuſtände und der kühnſte Schwung des Pathos in den außerordentlichſten Situationen; dazwiſchen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Charaktere Shakespeare's.

Das Tragiſche, was Molière einmengt, giebt ſeinen Luſtſpielen erſt die Tiefe und das à plomb, wie das Komiſche, was Shakeſpeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetiſchen.

Molière und ſeine Nachfolger haben Einen Charakter zum Centrum ihrer Stücke gemacht: daſſelbe that Shakeſpeare, nur daß er dem Charakter auch eine Perſönlichkeit gab, was Molière zu ſeinem Nachtheile nicht that.

Shakeſpeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei neben einander laufende Handlungen organiſch verbunden; zugleich iſt die Verſchiedenheit, mit der ſie ſich darin benehmen, anthropologiſch intereſſant und moraliſch dient zuletzt der Eine dem Andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloſter, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orſino und Malvolio (in der Einbildung des Einen zu lieben, des Andern geliebt zu werden), ſo Macbeth und Banquo, Brutus und Caſſius, Antonio, und Shylock (den Einen treibt ſein Unſtern zu wohlfeiler Reſignation, den Andern zu übermäßiger Racheluſt), Othello und Jago, in der verſchiedenen Art, wie

Beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der Eine als Schurke, der Andere als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigstens im Trauerspiel, Beide zu weit — niemals ist Shakespeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Personen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verschiedenen Grades erhellt.

Stimmung der Scenen.

In Shakespeare ist Alles individualisirt und dann durch Erhöhung und Verstärkung idealisirt. Jedes seiner Stücke hat seine eigene hellere oder trübere Atmosphäre. Jede Scene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er Alles, was sie nur erwecken kann, an einander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Scenen setzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Causalitätsnexus der Phantasie. — Dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüthe möglich, das Herbste zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt sich Schmerz des Gemüthes und Lust der Phantasie; so wird die Hälfte der Last der elastischeren Phantasie überlassen und das Gemüth muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er sogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß stramm auf der Erde.

Natur in der Kunst.

Natur in der Kunst kann nichts anderes heißen als die täuschendste Wirklichkeit einer künstlerischen Darstellung, das vereinte Werk des Verstandes und der Phantasie.

Typische Behandlung.

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im Wesentlichen in sich abspiegelt. Wie der ganze Inhalt, so muß jeder Charakter wiederum ein solcher Typus sein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poesie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es selbst Einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelnste muß zu diesem Ganzen gestimmt sein; Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; Alles muß aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besondere Stoff wird so seine besondere Form gewinnen, seine organische von Innen heraus.

Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist keine Figur ganz in eine Leidenschaft verwandelt, sondern sie hat wenigstens Augenblicke, wo sich das Gleichgewicht des Menschlichen in ihm wiederherstellt, oder sich dem Gleichgewichte wenigstens nähert, oder wo sie, durch äußere Umstände genirt, dies zu vergessen scheint (Hamlet beim ersten Auftreten der Schauspieler, nach deren Abgange die Selbstverachtung

ihn doppelt packt). Dies geschieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die ihn sein Zustand führt, in Bemerkungen über sich oder Andere, Vergleichungen u. dergl., die oft wie ein Commentar über die psychologischen Processe sind, Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee Laborirender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling ꝛc. Dieser kann von dem Gedanken der Reinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Thier schläft, und das Thier beschmutzt dieselbe Reinheit, die den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blitze, das Lächeln im Weinen und umgekehrt, der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespeare-Figuren oft die Selbstständigkeit und das Ueberzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponirt.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affect, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Fluth haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft

zeugt nur dieſe ſtellenweiſe hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Aſche ſonſt ungeſehen glimmt.

Tragiſche Nothwendigkeit.

Tragiſche Nothwendigkeit iſt die Trägerin der tragiſchen Stimmung. Sie beſteht darin, daß der tragiſche Ausgang ſchon im Anfange des Stückes ſich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes dieſe Ahnung ſtetig wächſt, bis ſie mit der Kataſtrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichſte überraſcht uns dann nicht mehr. Je gewiſſer wir einen ſchlimmen Ausgang ſchon im Anfange ahnen, je ſtetiger dieſe Ahnung wächſt, deſto milder wird die tragiſche Stimmung ſein. Je feſter die Situationen ſchließen, ſo daß ſie auch ein mögliches Ungefähr nicht ſcheint durchbrechen zu können, je weniger man dieſem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, alſo je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, ſtete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermutheten in Verwirrung gebracht werden könne, deſto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer ſüßen Beſchäftigung, der man ſich mit Geiſt und Sinnen hingiebt. Womöglich gleich im Beginne muß der Held den Granatenkern verſchlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewiſſes Thun oder Unterlaſſen das Schickſal heraus, er thut den erſten Stoß, von da an muß er ſich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, nothwendigen Folgen ſeiner That.

Dialog bei Shakespeare und Schiller.

Was Shakeſpeare durch ſein Individualiſiren des Dialoges, durch Darſtellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erſtrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und muſikaliſche Spracheffecte, d. h. die künſtleriſche Wirkung. — Shakeſpeare gab auf realiſtiſchem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beſchäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuſchauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber, die zum Genuſſe eines Dichterwerkes nöthige Freiheit; Schiller that daſſelbe auf dem entgegengeſetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakeſpeare's Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anſchauung: Schiller ging über dieſe in die der Betrachtung hinaus. Shakeſpeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philoſoph. Shakeſpeare beſiegte das Leben, den Stoff durch deſſen poetiſche Bewältigung, Schiller, indem er ſich philoſophiſch über denſelben erhob, alſo immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe ſelbſt. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen ſeines Stoffes und ſeiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetiſche in ſeine Stücke hineinträgt, welches jenem widerſpricht, anſtatt dies Poetiſche, dies tiefere Intereſſe aus dem Stoffe ſelbſt heraus zu entwickeln, wie es Shakeſpeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Compoſition liegen und in der Steigerung der Charaktere; ſein äußerer Verlauf muß ſo genau als möglich den Weltverlauf ſelber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Erwartung im Drama.

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verſchwindet, deſto milder wird die tragiſche Stimmung. Die Perſonen dürfen hoffen, der Zuſchauer nicht; er muß immer wiſſen, daß dieſe Hoffnungen und die Anſtrengungen der Perſonen, ſie zu realiſiren, vergeblich ſind. — Auch zu verhüten, daß die künſtleriſche Täuſchung zu einer wirklichen werde oder dieſer ſich zu ſehr nähere. Die Perſonen ſollen in der Gewalt wirklichen Leidens erſcheinen, der Zuſchauer ſoll tragiſches Mitleid, d. h. durch die Kunſt verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu iſt das Eingeſtändniß nothwendig, daß das Kunſtwerk keine Wirklichkeit ſein will. Hülfsmittel ſind Idealität der Darſtellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Coriolan.

Kein Charakter, außer Coriolan, hat bei Shakeſpeare eine Umkehr; ſie gehen wie ein reißender Strom gradaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Uebermaß, in dem ſie ſich zerſtören; ſie ſind gewiſſermaßen moraliſche Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur ſchlummernde Gefahr, durch irgend ein Aeußeres geweckt, aufſteht und ſie unaufhaltſam mit immer wachſender Schnelle zur Selbſtvernichtung treibt.

Tragiſche Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit.

Ein gutes Stück iſt eigentlich nichts als eine Kataſtrophe und ihre ſorgfältige Motivirung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verſtand zufrieden-

geſtellt, die Phantaſie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragiſche Nothwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragiſche Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Momentes im Ganzen auf den Zweck des Ganzen, Uebereinſtimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß alſo der Poet nirgends eine Erwartung im Zuſchauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts ſich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das iſt im größeren Sinne Motivirung. Die pragmatiſche Motivirung geht auf den Zuſammenhang der Handlung in ſich und für ſich; dieſe — die künſtleriſche, wenn ich ſo ſagen darf — auf den Zuſammenhang zwiſchen der Handlung und den Empfindungen des Zuſchauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrſcheinliche, geſchloſſene, dieſe, daß ſie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künſtleriſche Stimmung erweckende ſei; jene, daß ſie objektive, dieſe, daß ſie ſubjektive Wahrheit hat; jene, daß ſie Verſtand hat, dieſe, daß ſie dem Verſtande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt ſich nun auch der höhere, der eigentliche Kunſtverſtand. Dieſe Uebereinſtimmung der objectiven Welt des Werkes, der Darſtellung der äußeren Geſetze der Dinge mit den Forderungen der ſubjectiven und ihren inneren Geſetzen macht die ſogenannte Nothwendigkeit eines Kunſtwerks aus und iſt das erſte Kriterium der Klaſſicität deſſelben. Der Poet muß ſich alſo im Ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuſchauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber ſtehen, mit der größten Hingabe an daſſelbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragiſche Nothwendigkeit vorhanden iſt, ſtört ſelbſt das Komiſche nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Contraſt erhöhen, wenigſtens einen Erfriſchungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuverſicht in den Perſonen tragiſch, wenn der Zuſchauer weiß, daß dieſe Hoffnung eine vergebliche, ja um ſo milder, je gewiſſer der Zuſchauer dies weiß. Wird dagegen der Zuſchauer ſelbſt zur Hoffnung verleitet, ſo wird er ſo zu ſagen zu einer der ſpielenden Perſonen ſelbſt, er wird aus der ruhig ergebenen Faſſung künſtleriſch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Perſonen ſelbſt gezogen, wie dieſe von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergeriſſen; er erlebt die ſchrecklichen Schickſale, anſtatt aus der ſichern Zuflucht der Beſchauung heraus ſich an ihnen zu genießen. — In der Antigone iſt das Schickſal wie im Shakeſpeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, ſondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragiſche Held, tödtet im Eigenſinne die Geliebte ſeines Sohnes; dieſer, da er ſie nicht retten kann, ſtirbt ihr nach; ihm die Mutter, und ſo hat der Held ſich ſelbſt geſtraft. Er hat mit aller Zurechnung geſündigt, der Oedipus, der Ajas, die Dejanira, der Oreſtes nicht; in den drei erſten dieſer Fälle iſt Verblendung oder abſichtliche Täuſchung, in dem letzten ſogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenſchaft getreten. Die Reinheit und Nothwendigkeit des Schickſals in der Antigone iſt es wohl, die uns dieſes Stück näher rückt als die anderen antiken Stücke. Auch hat dieſe Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht blos die Kataſtrophe, ſondern auch die

Schuld in Handlung dargeſtellt iſt. Es iſt im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewolluſt. Eine gewiſſe ſüßſchmerzliche Stimmung wird in der erſten Scene erregt und durch das Ganze feſtgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt Einen heimiſch werden und bleiben in dieſer Stimmung. Eigenthümlich, daß der Fauſt (beſonders Grethchens Schickſal) mir ganz dieſelbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geſchloſſene Blume dieſem milden Strahle ihre innerſten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erſchütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuſchauers einſeitig zur Reaction gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genuſſe gemacht.

Aufgabe des Komiſchen in der Tragödie.

Das Gemüth bedarf, um die immer fortgeſetzte Steigerung des Tragiſchen nicht allein zu tragen, ſondern auch das Poetiſche darin zu genießen, von Zeit zu Zeit einer Erheiterung, Erholung. Daher die Einmiſchung des Komiſchen. Dieſe darf nicht aus dem tragiſchen Centrum entnommen ſein, wenn ſie ihm auch als Parodie verwandt ſein kann. Man darf nicht glauben, daß Ausſichten auf guten Ausgang zur Erholung von der Furcht vor Schlimmem dienen; im Gegentheil machen ſie dieſe leicht unerträglich. So im Erbförſter, wo ich wunderlicherweiſe dieſem Irrthum anheimgefallen ſein muß.

— Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaction und wirklichen Verluſt der ſchönſchmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere nach nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Luſt zu verfolgen. Iſt die Reaction einmal eingetreten, ſo will ſie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die ſtörenden heiteren Vorſtellungen abwies, ſo werden ihr jetzt die ſchmerzlichen ſtörend und peinlich. Dieſer pſychologiſche Erfahrungsſatz iſt die Baſis der tragiſchen Stimmung und aus ihr laſſen ſich die weſentlichſten Geſetze der Tragödie ableiten.

Gegenwart des Drama's.

Das Drama muß in jedem Momente Gegenwart ſein; das Vergangenheitsſchwangere iſt das Epiſche, das Zukunftsſchwangere das Dramatiſche.

Grenzen des Poetiſchen.

Die Grenzen des Poetiſchen ſind ſchwer zu beſtimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung äſthetiſch machen kann, z. B. Alles, was an das Criminaliſtiſche erinnert. Alles Stroh, das die Darſtellerin des Grethchens an ſich hängen hat, kann das Aeſthetiſche der Scene nicht ſo beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauſes“ thun würde. Alles Kleinliche iſt unpoetiſch, daher alle Darſtellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darſtellung mag idealiſtiſch oder realiſtiſch ſein. Iſt ſie idealiſtiſch, ſo fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt iſt. Iſt ſie realiſtiſch, ſo kann ſie höchſtens mit dem treuen Portrait — in der Malerei — rangiren.

Die Poeſie verfährt nach den Geſetzen der Erinnerung; ſie ändert nicht, was geſchehen, aber ſie mildert es künſtleriſch. Daher ſind, wenn alles Andere gleich, die Stoffe poetiſcher, die in der Vergangenheit liegen; ſie erlauben eine künſtleriſche Darſtellung. Wir haben keinen andern Maßſtab, ſie zu meſſen, als das rein Menſchliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächſten Nähe iſt es anders. — Die Leidenſchaft iſt poetiſch, wenn ſie groß iſt, nicht blos ſtark oder heftig, und einen großen Gegenſtand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrſchſucht, Freiheitsſucht, Liebe können es ſein; Trunkſucht, Spielſucht, Putzſucht nicht, weil ſie weder an ſich groß ſind, noch auf einen großen Gegenſtand gehen können. Im Poetiſchen iſt jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantaſie. Sie nimmt die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menſchen, nur größer, ſonſt wie ſie in der Wirklichkeit ſind. Das für den Zweck der Darſtellung Unweſentliche läßt ſie fort. Auch die Karrikatur kann poetiſch ſein, das treue Portrait nicht. — Das Poetiſche bleibt ſich in aller Zeit gleich, das Aeſthetiſche nicht. Letzteres hängt ab von dem Bildungsſtande einer gewiſſen Zeit.

Bereich des Poetiſchen und Aeſthetiſchen.

Das Poetiſche hat nur die Proſa, die Wirklichkeit im blos verſtändigen Sinne zum Gegenſatze und zur Grenze. Wo die Größe der Geſtalt und Denkart, die Expanſion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verſtandes iſt, da iſt Poeſie; wo beides den Verſtand verdunkelt, da iſt das Phantaſtiſche. Das

Poetiſche hat alſo blos die Qualität zum Maßſtab. Mit dem Aeſthetiſchen iſt es anders; dies wird am Maße der Quantität gemeſſen. Es iſt ein concentriſcher Kreis von kleinerem Halbmeſſer, innerhalb des Kreiſes des Poetiſchen gezogen. Die höchſten Grade der expandirenden und der intenſiven Phantaſie ſind immer noch poetiſch, aber äſthetiſch ſind ſie nicht mehr. Ein Spieler um Geld iſt unpoetiſch; einer, der mit dem Teufel um ſein Leben würfelt, iſt poetiſch. — In der idylliſchen oder ſatyriſchen Poeſie wird die Schlacht zwiſchen der Poeſie und der gemeinen Wirklichkeit geſchlagen; in der eigentlichen Poeſie iſt der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt beſiegt zu Boden und die Poeſie begeht ihr Siegesfeſt. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieſes ſagt in ſeiner Beſchränktheit und Kleinlichkeit höchſtens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höheren Gattungen der Poeſie läßt es ſich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargeſtellten Kleinlebens, treue Portraitirung, iſt allem Schwunge entgegen. Man kann die poetiſche Wahrheit, die in der innigſten Uebereinſtimmung aller Erforderniſſe beſteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetiſchen Gehalt, ſo ſteht ſie mit der unpoetiſchen Situation und mit den beſchränkten, kleinlichen Motiven im ſchreiendſten Widerſpruche. Läßt man ſie die Sprache der Bildung reden, ſo muß man aus unbefangenem Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetiſche Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung erſonnen, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und rothen Rococcofiguren

der Daphnen, Chloen ꝛc. sind verschwunden, die derben Portraits des wirklichen Kleinlebens, die Dow's, Tenier's, Breughel's ꝛc. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte, sind sie gewissermaßen poetisch geworden, der Uebermuth, der in manchen steckt, die komische Idealisirung ist an sich poetisch; die Wahrheit, mit der sie aufgefaßt sind, bringt uns das Fremde nah, und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anspruchslose Portraitirung der kleinen Zustände hat und wird sich noch lange in den „Jägern" und ähnlichen Schauspielen erhalten. Kabale und Liebe, in seiner poetischen Auffassung, erscheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert schon als Parodie seiner selbst. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, ist gerade die einzige darin, die man ein treues Portrait nennen kann, der alte Miller. Er ist durchaus prosaisch gehalten und nur die Leidenschaft giebt ihm ein Etwas, wie poetischen Anhauch; das ist aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenso, und er spricht kein Wort, das ein Mann in seiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch gesprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetische Stoff kann nur in seiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend interessiren.

Die wahre Poesie muß sich ganz von der äußeren Gegenwart loslösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie darf blos das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muß realistische Ideale schaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr

vergehen wird, ſchmeicheln und ſie dadurch hätſchelnd noch mehr ſchwächen helfen. Aber ich thue unſerer Zeit Unrecht, ſie iſt im männlichen Aufraffen begriffen. Wäre ſie es aber auch nicht, der Dichter muß erſt nach ſeiner Pflicht gegen die Kunſt und dann erſt nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchſtes Geſetz iſt poetiſche Wahrheit. — Und ſtimmen nur ſeine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, ſo mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür ſetzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüſiren ſollen, tragen ihre Grenzen in ihrem ausgeſprochenen Zwecke. Die Tragödie ſoll mehr, ſie macht ſogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute iſt dieſe und jene Blume in der Mode, man findet ſie auf jedem Fenſterbret, auf jedem Damenſchreibtiſche. Draußen im Felde ſteht eine weit reichere und ſchönere; kein Menſch ſieht nach ihr, denn ſie iſt keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigſtens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt ſie auch übermorgen Keiner, ſo hat ſie ſich ſelbſt geblüht!

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.*)

Romeo und Julia.

Der harmoniſche, ſchöne Eindruck dieſer Tragödie entſteht daher, daß die beiden Liebenden alles Intereſſe in ſich konzentriren, daß der ſchmerzliche Ausgang nur von ihnen ſelbſt kommt. Sie tödten ſich beide ſelbſt; keine barbariſche oder gewaltſame Handlung eines Dritten erregt Haß, oder, wenn er es thun müßte, leitet er nicht einen Theil des Intereſſes von dem Paare auf ſich. Sie leiden das Aeußerſte nur durch ihr eigenes Handeln. Auch die Schuld tritt Mitleid erregend auf. Der Familienhaß — ein Verhältniß, keine Perſon, ein Ding, das weder Liebe noch Haß erregen, und daher kein Theilchen Intereſſe den Liebenden entziehen kann, ihnen vielmehr erſt recht Intereſſe giebt durch die rührende Situation, die er bilden hilft. Daher der große Nutzen einer Situation oder auch Thatſache, wie im Hamlet, die vom Anfange des Stückes feſtſteht bis zu Ende, ſie vertritt die Stelle einer Hauptperſon, und nimmt dem Helden nicht ſo viel Intereſſe weg, als eine Hauptperſon gethan hätte.

*) Manuſcriptband I, Heft 1, gr. 4°, 248 Seiten.

Julia von Hebbel.

Das Epiſche überwiegt durch das Ganze das Dramatiſche. Die Charaktere exponiren ſich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meiſt durch charakteriſtiſche Anekdoten von ihnen ſelbſt; die ſie ſogar ſich ſelbſt erzählen. Von einer Steigerung iſt nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichſt individualiſirt. — In der Behandlung iſt nichts ausgeſpart, kein Anwachſen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demſelben Anſpruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beſchleunigung. Wie eine Lavafluth ſchwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmaſſen gerinnenden Decke wälzt ſich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel, wie bei Rich. Wagner leidet der dramatiſche Fluß unter der Abſicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu ſein. — Bei Shakeſpeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichſtes zeigt ſich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbel's Charaktere ſind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede ſeiner Perſonen iſt beſtändig auf der Jagd nach den eigenen charakteriſtiſchen Zügen. — Der Charakter iſt in jedem bis zur Monomanie geſteigert. Sie wiſſen alle, daß ſie Originale ſind, und möchten bei Leibe nicht anders erſcheinen. Daher kein Zug bei Hebbel, wie bei Shakespeare und in der Natur meiſtentheils, wodurch ein Charakter ſich ohne, ja wohl wider Wiſſen und Willen verriethe, keiner, in dem eine Figur die andere charakteriſiren will, und ſich dadurch ſelber charakteriſirt, ohne es zu denken.

Die Charaktere ſind durchaus blos mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; ſie gehen neben einander, ohne ſich durch Berührung gegenſeitig zu modifiziren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht; der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; ſie ſprechen überhaupt nicht mit einander, nur zu einander; es fehlt der eigentlich dramatiſche Dialog. So verſchieden die Züge der einzelnen Charaktere, ſo gleich iſt die Art, wie ſie ſie auskramen, in Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die ſie gethan oder geſagt; das Haſchen nach auffallenden Bildern iſt Allen gemein. — Die Oekonomie iſt nach altgriechiſchem Muſter; das Stück gleicht in dieſer Hinſicht einem Euripideiſchen, bis auf die Erzählung am Ende, und wirklich hat es keinen Schluß, und könnte auch keinen anderen haben, als einen Euripideiſchen, etwa, daß nun die Oreade, die Nachbarin des Bertramſchen Schloſſes, in einem Epiloge den Ausgang Bertram's und der Liebenden prophetiſch vorausnehmend, erzählte. — Hebbel hat die drei unvereinbarſten Dinge in ſeinem Drama vereinigen wollen: modernſten Stoff, Shakespeare'ſche Charakteriſtik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführteſter Charakteriſtik. Die Bilder ſelbſt ſind meiſt von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit. — So lange die Charaktere ſich epiſch rüſten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Geſpräche, das mehr eine Erzählung iſt, in der ſich mehrere ablöſen, indem ſie thun, als ſprächen ſie mit einander, iſt Alles herrlich, ſowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatiſchem Dialog kommen ſoll, wird es abſurd; ſo z. B. die Scene Julia's mit Pietro, dann der

ganze dritte Akt. Iſt das eine Schwäche ſeines Talents, die zu verſtecken er dieſe Form gewählt hat? Und verficht er dieſe Form als die rechte, um jene Schwäche zu einer Stärke zu machen? — Ueberhaupt ſind die Hebbel'ſchen Figuren, weil ſie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeare's, ſondern Denkarten darſtellen, Lebensanſchauungen, — epiſcher Art, weil ſeine Probleme mehr kulturhiſtoriſche, als pſychologiſche ſind. Darin ſteht er Shakespeare ſchroff gegenüber. Die Leidenſchaft iſt an ſich theatraliſch und dramatiſch, theatraliſch durch ihre Energie, dramatiſch, weil ſie eine Entwickelung hat, tragiſch, weil ſie ſich ein Schickſal bereitet, das des Menſchen eigenes iſt, während das Schickſal bei Hebbel mehr ein Ergebniß der Zeit iſt, in der ſeine Menſchen leben, als das ihres eigenen Thuns. Sie leiden nicht, was ihre eigene Natur, ſondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt. In ſeiner Vorrede zu Maria Magdalena wird das klar als ſeine Meinung vom Tragiſchen, in ſeinem Worte über das Drama noch mehr. Nicht mehr die verſchiedenen Naturen, ſondern die verſchiedenen Denkarten werden in Konflikt zuſammengebracht. Dieſe Maxime wird gewiß dem Gehaltreichthum des Dramas förderlich, aber ebenſo gewiß ſeiner eigentlichen dramatiſchen Wirkung ſchädlich ſein. Der Schauſpieler wird in eine gewiſſe Willkür gerathen. Ein Charakter prägt ſich theatraliſcher aus und unmittelbarer, als eine Denkart. Die Geſichtspunkte ſind hier die wahren Perſonen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menſchendarſtellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während ſie bei Shakespeare das Centrum, der Zweck ſeines Schaffens ſind.

Emilia Galotti von Leſſing.

Das Mißlichſte iſt, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galotti's das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragiſch. Das Stück iſt nun keine Tragödie, ſondern eine ſogenannte Rettungskomödie, dem Sinne nach. Ein Böſewicht ſtellt der Unſchuld eines Mädchens nach, aber dieſe bedrohte Unſchuld wird gerettet — freilich durch den Tod; dieſer aber iſt kein tragiſcher. — Das Bewundernswürdigſte, wie die Nothwendigkeit, dem Odorado den Dolch in die Hand zu ſpielen, wenn er ihn braucht, auch um der Steigerung von Odorado's Leidenſchaft willen, den Dichter zu einer Schöpfung gebracht, wie die der Orſina; wie dieſe ganze lebensvolle Figur ihre Entſtehung einem bloßen Behelfe dankt, wie dies durch ihre Erwähnung im erſten Aufzug und ihr Auftreten im vierten ſo verſchleiert iſt, daß ſie ſo ganz wie um ihrer ſelbſt willen zu exiſtiren ſcheint. — Wie geſchickt Leſſing der Nothwendigkeit des Erzählens ausweicht, die Hebbel aufſucht! Wie er lieber die Umſtände ſo rückt und erfindet, damit die Leute, was ſie wiſſen müſſen, um das Ganze der Handlung als nothwendig möglich zu machen, durch Kombination erfahren. Dieſer Kunſtgriff erſpart nicht allein, daß erzählt wird und noch dazu erzählt wird, was der Zuſchauer ſchon weiß oder ſelbſt geſehen hat; jene Umſtände bereichern auch das Detail der Geſammthandlung und die Kombination wird ſelbſt zu einer Art Handlung und giebt nicht allein dem Kombinirenden Gelegenheit zu Theaterſpiel, ſondern auch den Gegnern. — Läßt er erzählen, ſo geſchieht's nur, wenn die Erzählung durch den Affekt des Erzählers und

die nachhaltende Spannung des Hörers immer ununterbrochen, wiederum zu Handlung und Theaterspiel Anlaß giebt. — Bewundernswürdig, wie Leſſing den Appiani, Conti, die Orſina und ihre Scenen in Charakter und Situation ſo bedeutend zu machen mußte, daß man ihnen nicht anſieht, daß ſie bloße Behelfe ſind, zur Steigerung und zum Maaße von des Prinzen Leidenſchaft. — Man nehme die Orſina heraus, und ſehe, wie die Maſſe des Stücks zuſammenſchmilzt. Wie künſtlich und geſchickt hat er ſie mit dem Ganzen zuſammengeniedet und geſchmolzen! — Wie trefflich iſt die That vorbereitet! — Jeder Entſchluß, jede That in einem Trauerſpiele, und je näher und von je mehr Einfluß auf die Kataſtrophe, muß ſo ſein, wie ein unbefangener Zuſchauer nach Maßgabe von Charakter und Situation ſie erwartet. — — Es iſt getriebene Arbeit, ein kleines Korn Metall iſt durch wunderbare Kunſt zu einem großen und reichen Werke auseinander getrieben, deſſen Werth eben faſt blos in dieſer Kunſt beſteht. Shakespeare's Werke ſind dagegen maſſiv. — Auch bei Shakespeare ſind, wie hier die der Orſina, diejenigen Scenen, die den wenigſten Handlungsinhalt haben, die reichſten oft an theatraliſch-mimiſch-charakteriſtiſch-poetiſchem Gehalt, — Scenen, die ganz fehlen konnten; denn Odoardo konnte von der Claudia Alles erfahren, und ein Dolch war ja wohl auch zu bekommen.

— — Ein Drama muß vollkommen geſchloſſen und vollkommen durchſichtig ſein. Das macht die vollkommene Loslöſung des Stoffes von äußeren Bedingungen nöthig. Er muß ſeine Bedingungen alle in ſich ſelber haben und

wir müſſen dies ſehen. Alles, was geſchieht oder Einfluß hat auf das Geſchehende, muß aus einer Abſicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoffe muß in Handlung aufgelöſt werden, deren Gründe wir erfahren. Die Abſicht macht die Begebenheit zur Handlung. — Forderungen der verſchiedenen Gemüthskräfte des Zuſchauers an's Drama. —

Polyphoner Dialog.

Geſpräche von Dreien und Mehreren, wo drei oder noch mehr Perſonen, jede in einer eigenen Richtung ſich gegen einander bewegen. Wenn zwei oder mehr Perſonen gegen eine oder mehre vereint, d. i. aus Einer Meinung heraus und nach Einem Zweck arbeiten, ſo iſt das nur Zweigeſpräch, wie ein zweiſtimmiger Geſang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Perſonen, jede aus einer beſonderen Abſicht heraus ſpricht, oder drei verſchiedene Reihen von Gefühlen, Beſtrebungen und Anſichten in demſelben Geſpräche einander modifizirend, oder nur kontraſtirend, neben einander hergehen, da iſt ein Dreigeſpräch. In ſolchen Scenen iſt das eigentlich dramatiſche Leben am ſtärkſten, in ſolchen polyphonen Sätzen, wo ſich verſchiedene Stimmen in verſchiedenen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltener Eigenthümlichkeit begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieſer verſchiedenen neben einander gehenden Stimmen die Unterſcheidbarkeit nicht überſteigen. So z. B. die Scene zwiſchen Marinelli, Orſina und Odoardo; zwiſchen Jago, Emilia, Desdemona. Emilia: Ein Schurke hat euch bei dem Mohren angeſchwärzt. Jago:

Nein, ſolche Menſchen gibt's nicht, 's iſt unmöglich. Desdemona: Und giebt es einen, ſo verzeih ihm Gott. — Beſonders wirkſam, wenn die Zahl der ſelbſtändigen Stimmen von wenigen oder einer allmälig zu einem Enſemble anſchwillt. Hier kann man von Mozart im Don Juan lernen.

Konradin von Klinger.

Die politiſchen Debatten ſo erſchöpfend, wie bei Schiller, und dramatiſch charakteriſtiſch belebt. Die Charaktere gut kontraſtirt, beſonders das Elegiſch-Jünglingshafte mit den Vorzeichen eines tüchtigen Mannes im Konradin rührend ſchön; Carl und Flandern, Konradin und Heinrich. Etwas gedrängt müßte es noch heute Glück machen.

Die Zwillinge von Klinger.

Das Stück ganz wie gemacht, die Geſetze der tragiſchen Stimmung daran zu lernen. Das Ende ſteckt ſchon in der erſten Scene und wird nur herausgewickelt. Eine Steigerung iſt eigentlich nicht im Stücke, nur ein allmäliges Näherkommen des Befürchteten, das, wenn es kommt, nicht den Verſtand und die Phantaſie, nur das Gefühl überraſcht, daß nun Thatſache iſt, was ſo lange drohte, eine zu werden. Dabei iſt alles Gewaltſame in die Scene verlegt, die Mißhandlung durch den Alten, der Mord ſelbſt. Guelfo's Stimmung iſt gleich im Anfange ſo, daß nur wenig Steigerung möglich iſt. — Im Anfange weiß man nicht recht, was man denken ſoll; es fällt ſchwer, ſich ſogleich in einen ſo hohen Grad der Illuſion zu verſetzen, als die bereits hochgeſtiegene Leidenſchaft Guelfo's bedarf. Es wäre vielleicht beſſer ge-

weſen, die Expoſition durch weniger Betheiligte machen zu laſſen, und uns auf den erſten Auftritt Guelfo's dadurch beſſer vorzubereiten, wenn es nicht möglich war, den Guelfo erſt in einer ruhigeren Stimmung uns bekannt zu machen. Eine theatraliſche Handlung iſt kaum vorhanden. Man kann daraus lernen, was Virtuoſität in der Ausführung vermag, daß, iſt der Plan nur ohne Widerſprüche, er ſo einfach ſein kann, als nur möglich. Charaktere und Situationen ſind lebendig, wahr und zwingend, obgleich blos im Dialoge entwickelt. Keine Scene will für ſich etwas gelten, ſie ſind alle nur des Ausgangs wegen da, dieſen möglich und nothwendig zu machen. Das Auftreten der Perſonen iſt ziemlich willkürlich. Das Stück hat nur Einen Effekt und will ihn und erreicht ihn nur in ſeiner Totalität. Die Leidenſchaft iſt unendlich wahr, und doch künſtleriſch geſchildert. Nichts kann erſchrecken, weil jede Körperlichkeit des Schrecklichen ſeinen Schatten lange vor ſich her in die Stimmung wirft. So wird ſchon im erſten Akt und immer wieder der Mordentſchluß ausgeſprochen, ſo daß man an ihn gewöhnt iſt, ehe er wirklich zur That wird; desgleichen die That des alten Guelfo ſchon als Ahnung vorher. Wie nöthig das, lernt man an der Emilia Galotti. Odoardo's That kommt uns immer noch zu unerwartet, und daraus entſtehen am Ende die Einwendungen gegen das Stück, wenn die Urſache auch von Jedem wo anders geſucht wird. — Es iſt im Anfange ſchon Alles fertig, der Haß Guelfo's, was ihn irgend zur That treiben kann, die Bevorzugung der Aeltern von Kindheit an; auch Camilla iſt ſchon Ferdinand's Braut. — Es iſt auch kein Schimmer von Hoffnung, der die

Stimmung ſtören könnte, nichts, was uns verleiten könnte, irgend einen anderen Ausgang zu erwarten. — Alles iſt Begebenheit in dem Stücke, Folge von vor dem Stücke Beſchloſſenem und Gethanem; die Aktion der Mißhandlung und des Brudermordes in der Scene; die Tödtung Guelfo's durch den Alten ſteht juſt am Ende des Ganzen, wo ein Abſchluß nöthig war.

Nur bei ſolch einfacher Handlung laſſen ſich die inneren Motive und das pſychologiſche Detail ohne Sprung entwickeln; bei reicher Handlung drängen und verwickeln ſich die Empfindungen der Perſonen ſo, daß ſie kaum klar zu machen ſind, wenn man nicht welche davon wegläßt, ein Mangel, der bei ruhiger Betrachtung nicht zu verbergen iſt. Am beſten, man erfindet eine Kataſtrophe mit leidenſchaftlicher Aktion und ſchafft das übrige Stück aus den Motiven, die uns die Aktion am Schluſſe möglich, nothwendig und vom Anfang an eben ſo, wie ſie erfolgt, erwarten läßt. — Es iſt dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespeare'ſche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenſchaft, pſychologiſches Detail und tragiſche Stimmung mit der konzentrirten Form der Neuzeit am ungezwungenſten und glücklichſten vereinigt iſt. Nur der Charakter des Grimaldi iſt trivial; die Sprache iſt theilweiſe zu ſchwülſtig und mit zu wenigem dramatiſchen Fortſchritt. Zu viel hin und her. Ob es für die Bühne nicht doch zu arm iſt an Handlung? —

Macbeth. — Stimmungsvorbereitung.

Lady Macbeth nachtwandelnd, vom Arzte und der Kammerfrau beobachtet: Kunſtreich, ehe ſie ſelbſt auftritt, der Leſer oder Hörer vorbereitet und in die Stim-

mung verſetzt, ihre Reden dann unterbrochen durch Arzt und Kammerfrau im Geſpräche. So gewinnt die Scene Breite und der Eindruck Tiefe, während ſie ohne dies wirkungslos und ſtörend vorbeigehen würde. Mit der Geiſterſcene im Hamlet iſt es ähnlich. Deßgleichen im Lear, ehe der Alte völlig wahnſinnig geſprungen kommt. Man wird wohlthun, ſo durch Erzählung und Geſpräch vorzubereiten, ſo oft ein Auftritt kommt in geſteigerter Leidenſchaft, in deren Grad wir uns nicht ſogleich verſetzen können, oder überhaupt ein Auftritt in veränderter Stimmung, deren Grund wir noch nicht wiſſen, oder ſonſt etwas Auffallendes, etwas, das unſere Nüchternheit zu Zweifeln herausfordern könnte. Daher kommt es, daß Shakespeare uns ſtets ſo gläubig findet auch beim Wunderbarſten und Seltſamſten, das er uns bringt. Dagegen das Erwachen und der Selbſtmord der Julie in Romeo und Julia für die Schauſpielerin ſehr ſchwierig, weil ſie ſelbſt hier die Vorbereitung machen muß und wegen der Kürze der Partie weder ſelbſt genug in's Spiel kommen, noch dem Zuſchauer in die Täuſchung helfen kann, dem die Situation zu ſchnell vorbeifliegt, um ſympathiſiren zu können. — Oft hilft die Dekoration, die Natur (im Sturm), Glockenton, Anklopfen, die Geberde, unruhiges Hin und Wieder, die ausführlich geſchilderte Tages- oder Nachtzeit, Gegend, Muſik der Grundſtimmung; Hilfsmittel, die in der konzentrirten Form keinen Platz finden. Es iſt eine Regel, daß man nichts Fremdgeſtimmtes in die Scene einlaſſen darf, die verſchiedenen Momente einer Scene müſſen höchſtens im Grade verſchieden ſein, nie in der Art, und dann müſſen ſie in Steigerung geordnet ſein. Hier wieder eine

Schwierigkeit der konzentrirten Form. Je länger und reicher an Handlung die einzelnen Scenen ſind, deſto ſchwieriger iſt es, die ſich häufenden inneren Motive und Vorgänge in wirklichen Dialog zu verwandeln, der zugleich völlig dem Geſetze der Steigerung entſpricht. Das Konzentriren macht Behelfe nothwendig, und dieſe ſtören den Fluß. Je mehr ich verſchiedene Vorgänge mit ihren inneren Motiven zuſammendränge, deſto allgemeiner muß die Stimmung ſein, in der ſie alle zuſammengehen ſollen. Jede einzelne Nummer in Mozart's Opern hat ihre eigene Tonart, ihre eigene Inſtrumentation, ihren eigenthümlichen Rhythmus, ihre eigenthümlich melodiſche und harmoniſche Behandlung und gerade dadurch wird das Ganze einer dieſer Opern wiederum ein Abgeſchloſſenes. So iſt es mit Shakespeare's Dramen. — Dies Trauerſpiel iſt die Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes, des Mordes, des Tyrannen, des Gewiſſens ſelber. — Macbeth iſt der Ehrgeizige ſelbſt, an dem mit Hilfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im Weſentlichen an jedem Ehrgeizigen ſo auslaufen muß, wie an dieſem. Wie man beim Studium der Anatomie die Beſchaffenheit des menſchlichen Körpers nur allein an einem Normalkörper richtig begreifen kann, in welchem man eben nicht den Körper von Hinz oder Kunz, ſondern den des Menſchen überhaupt, den Normalkrankheitsfall an einem normalen Menſchenkörper vor ſich hat. — Er iſt der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schickſal des Mordes, d. h. ſeine nothwendigen Folgen für den Thäter vollſtändig ſtudiren. Die äußeren Schickſale hängen von anderen äußerlichen Einwirkungen

ab, äußerlich können die Lebensgeſchichten verſchiedener Mörder unendlich verſchieden ſein, darin unterſcheidet ſich Lebensgeſchichte und Schickſal; jenes iſt das Ganze ſeines Erlebens, dieſes, was er nothwendig erlebt in Folge ſeines Thuns, das wieder nothwendige Folge und Miturſache ſeines Charakters. — Die vollſtändige Entwickelung der inneren Zuſtände legt Shakespeare jederzeit nur in Eine Figur, theils weil das Drama ohnehin im Raum ſo beſchränkt iſt, theils weil mehre ſolche Entwickelungsgänge in ſolcher Vollſtändigkeit einander das Intereſſe ſtreitig machen würden, und dadurch deſſen Einheit aufheben, auch dem Verſtande zu viel Mühe machen, jede einzelne mit der nöthigen Klarheit durchſchauend zu verfolgen. Wenn er momentan uns auch in die Entwickelungen anderer Figuren etwas tiefer hineinſehen läßt, ſo geſchieht auch dieſes nur, um die Entwickelung der Hauptfigur durch jene Blicke, wie durch Kontraſt und Folie ſtärker herauszuheben. Die Hauptfigur und ihr Schickſal iſt ihm der Zweck, alles Andere nur Mittel.

In der Auffaſſung von Charakter und Schickſal iſt Goethe Shakespeare vollſtändig gefolgt. Z. B. im Taſſo, wo die Empfindlichkeit der Menſchenſeele ſo zum Stoffe genommen iſt, wie im Macbeth der Ehrgeiz. Die Empfindlichkeit macht ſich innerlich und äußerlich unglücklich in ihrem Uebermaß. Der Träger deſſelben iſt ſo natürlich ein Dichter, wie der Träger des Ueberehrgeizes im Macbeth ein Großer und Soldat. In jenem handthiert des Dichters Haupteigenſchaft, die Phantaſie, wie hier des Soldaten: die Fertigkeit der Thatkraft. Aber der Hauptunterſchied in der Dichtung Beider iſt der Unter-

ſchied zwiſchen Beider Zeit; die Shakespeare's ſuchte mehr Intereſſe für die Phantaſie, die Goethe's mehr Intereſſe für das Gemüth.

Shakespeare macht ſeine Situationen intereſſanteſt nicht dadurch, daß er ſie zuſammenſchiebt, ſo daß ihre Momente ſich drängen, ſondern dadurch, daß er jede einzelne ſo reich ausbeutet, und ſie in ſo viel Momente zerlegt, die darum alle innerlichſt ſich erklären. Er macht Viel aus Wenig. Bei der konzentrirten Form, wo man äußerliche Wirkungen zuſammendrängt, müſſen ſich die pſychologiſchen Fäden mit denen der Handlung oft verwickeln, ſie müſſen oft zerſchnitten, oft verdeckt werden. In ſeiner Weiſe, wo der pſychologiſche Faden eben der Führer ſelbſt iſt, der uns durch das Ereigniß leitet, iſt der Zuſammenhang der Handlung wichtiger, als die Handlung ſelbſt. Er wird lieber abſtrakt in der Diktion, als daß er uns im Unklaren ließe über das, was in ſeinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren ausſprechen, was und wie ſie, unmittelbar genommen, gar nicht ſprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeth's, wo er die Gründe und Gegengründe der That abwägt, und endlich ſagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm ſagen konnte, wie er Macbeth's Situation überlegte, und das einzige Für als zu leicht erkannte ohne das Dazukommen eines äußeren Spornes. Dieſer Sporn kommt denn auch in der Lady ſogleich dazu. Wie er bei ſolch inneren Vorgängen lieber abſtrakt wird, als daß er den Zuſchauer ein kleinſtes Rädchen in der inneren Maſchine zu überſehen durch Unmittelbarkeit der Diktion vorführen möchte, ſo wendet er dagegen, wo dies nicht zu befürchten, den wunderbarſten Schein der Wirklichkeit

an. Klare Ueberſichtlichkeit und Verſtändlichkeit des inneren Vorganges, des Zuſammenhanges der äußeren Vorgänge iſt ihm das Erſte und Nothwendigſte, nach dieſem erſt rangirt bei ihm die äußere Verwirklichung, die er in ſolchen Scenen deßhalb ſehr menagirt, wo jene durch ſie leiden könnte. Nicht allein, daß er die Perſonen Alles ſagen läßt, was in ihnen vorgeht, auch wo es dem Scheine der Wirklichkeit widerſpricht: er läßt Andere, ja ſelbſt in der größten Hingeriſſenheit, Bemerkungen über ſie machen. Und wahr iſt's, nur dadurch iſt es ihm möglich, einen ſolchen Reichthum von Lebensweisheit zu entwickeln, ſo ungemein intereſſante Charakterprobleme ſelbſt dem gewöhnlicheren Theile des Publikums verſtändlich zu machen. Ihm iſt ſo viel an ſeinem Contour des Hauptcharakters gelegen, daß er alle Verkürzungen meidet, alle Deckungen eines Theiles deſſelben durch eine andere Figur. Die ganze Geſtalt der Entwickelung liegt in allen ihren Proportionen vor uns, nicht hinter dem Rahmen; von alledem, was den Hauptcharakter im Bezug auf ſeine Entwickelung in und durch die Handlung des Stückes betrifft, fällt nichts in die Expoſition durch Erzählung, oder zwiſchen die Akte. Die Theile der Handlung, in die keine weſentlichen Entwickelungsmomente des Hauptcharakters fallen, werden ſo zu ſagen durch einen epiſchen Chorus eingeſchaltet in beſonderen Scenen, die der Haltung nach aus dem Stücke herausfallen. Es ſcheint, daß auch hier die Abſicht, dieſe hiſtoriſchen Erläuterungen dem Zuſchauer ſo klar und unverwirrt zu vermitteln, als möglich, neben dem Bedürfniß der Kürze dieſer Einſchalteſcenen — dieſelben ſo epiſch gehalten, und ſie aus dem eigentlichen Problem herausgenommen

hat. Häufig erfährt dann der Hauptcharakter dieſelben Dinge noch einmal in der eigentlichen Handlung; da wir ihren Inhalt kennen, ſo ſtört uns hier keine Theilung der Aufmerkſamkeit zwiſchen dem Inhalte der Nachrichten und der charakteriſtiſchen Art und Weiſe, wie die Hauptfigur dieſe Nachrichten aufnimmt und gegen ihren Inhalt reagirt. Solche epiſche Einſchaltungen z. B. im Macbeth die Erzählung Roſſe's an den alten Mann von den Ergebniſſen der Verſammlung nach dem Morde Dunkan's, daß der Verdacht auf die Söhne gefallen und Macbeth zum Könige gewählt, und nach Scone ſei; dann A. 3, 6, wo wir erfahren, daß man nun wiſſe, wer Dunkan getödtet hat u. ſ. w. Dieſes äußere hiſtoriſche Beiweſen, deſſen doch nicht zu entrathen iſt, behandelt er blos andeutend, wie die griechiſche Plaſtik Stühle u. dergl. mit einigen Linien. —

Richard II.

Wiederum der einfachſte Verlauf der Handlung. Der Zuſammenhang iſt nicht durch künſtliche Einfügungen hergeſtellt, ohne gewaltſame Konzentration. Die Schuld iſt möglichſt ſchlank gemacht, in Eine — beſtimmte — That gekleidet. Im Plane nichts Raffinirtes. Eine reine Staatsaktion, daher um ſo bewundernswürdiger, wie er die einzelnen Theile derſelben mit Theaterſpiel ausgefüllt, und dem Gemüthe nahe zu bringen gewußt. Der Leichtſinn Richard's im Anfange iſt verhältnißmäßig mehr blos angedeutet und in Erzählung gebracht, dafür ſeine Gefühle im Unglücke mit außerordentlicher Vollſtändigkeit dargeſtellt. Das Geſpräch mit Northumberland, den Geſandten Herefords, an deſſen Ende er ſich ergiebt, die

Kronenabgabe an Hereford ſind Paradeſcenen für einen Virtuoſen. Charakteriſtiſch iſt, wie Richard Hereford's Wünſchen, die derſelbe verdeckt in der Bruſt trägt, nur zu ſchnell entgegenkommt. — Wie gewöhnlich bei Shakeſpeare die Schuld verhältnißmäßig gegen die Strafe mehr ſkizzirt, als ausgeführt. Man muß bei ihm die Schuld meiſt als ein mehr oder weniger irrationales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenſchaft aufnehmen. Wir Neueren dürfen das nicht mehr wagen; wir müſſen die Schuld, um ſie glaublich zu machen, ſo motiviren, daß der Held halb entſchuldigt, und die Schuld zu wenig anrechenbar erſcheinen muß, wodurch die Majeſtät des Schickſals leidet.

Das Theatraliſch-Dramatiſch-Tragiſche.

Es wird mir immer klarer, daß bei Shakespeare Charakteriſtik, Malerei der Leidenſchaften, Intimität und Expanſion der Gefühle aus dem Bedürfniſſe des Theaterſpiels hervorgingen. Selbſt die Stimmungen ſind nichts Anderes als Vorbereitungen, Grundirungen für die Farben des Theaterſpiels. Daher rührt auch die Individualität der Geſpräche. Wo das Tragiſch-Poetiſche und das Schauſpieleriſche ſich durchdringt, daß eins im anderen aufzugehen ſcheint, da iſt das wahre Theatraliſch-Dramatiſch-Tragiſche. Ueberall iſt ihm darum zu thun, daß die Perſonen uns nicht blos den Vorfall trocken erzählen; er verfällt lieber auf die ſeltſamſten Wendungen, als daß er uns den bloßen Inhalt gäbe, z. B. in dem Geſpräche, in dem der kranke Gloſter Richard II. als den eigentlichen Kranken darzuſtellen ſucht. Und doch iſt er zuweilen bis zur Trockenheit bei

der Sache, beſonders in Expoſitionsſcenen, und wo ſonſt noch es ihm um Klarheit vor Allem zu thun iſt. Was die Leute vorhaben, was zum Verſtändniß des Ganzen, zur Wirkung nöthig, was zum Cauſal-Nexus gehört, das iſt bei ihm überdeutlich und er ſchärft es wohl noch vielfach wiederholend ein. In den Spielſcenen iſt es anders. — Ueberall individualiſirt er den Vortrag des Gegenſtandes einer Situation; er detaillirt das Ganze der Empfindung, ſo daß jedes Moment des Details Geberde wird, in Gedanken, Stimmung, Sprache, Stellung und Ton u. ſ. w. Eine Situation zerlegt er in Gedanken-, Sprach-, Stellungs- und Tongeberden. Ja der Gedanke ſelbſt macht Geberden; die Sprache bewegt ſich ſo zu ſagen ſichtbar, der Ton ſpielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlet's, und ſage, ob nicht ſelbſt die Gedanken hier leidenſchaftlich geſtikuliren. Er giebt die Gedanken ſo, daß ſie zugleich Gefühle ſind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Gedanken ächzen, und ringen die Hände, winden ſich und wallen ſichtbar, um erlöſt zu werden, wie gequälte Geiſter. Alles will ſichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Geſtalt, die Geſtalt Bewegung. Alles iſt Leben, das unſer ganzes ungetheiltes Leben mit ſich reißt, ungetheilt wie jenes ſelber iſt. — Alle ſeine Stücke ſind Conzerte, eine Prinzipalſtimme für einen Virtuoſen, die übrigen Begleitungsſtimmen, die nur in den Vor-, Zwiſchen- und Nachſpielen der einzelnen Conzertpartien eine Art von Selbſtändigkeit haben, und ſogleich wieder zur Begleitung ſich unterordnen, ſowie die Conzertſtimme wiederum beginnt. Wenn Lear abtritt, bringt Gloſter deſſen Thema trans-

ponirt und verkürzt, und pausirt sogleich, und wird zur bloßen Begleitung, sowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt. Diese Hauptperson ist wie Schauspiel im Schauspiele; die Nebenpersonen verhalten sich meist zu ihm, wie der Zuschauer zu ihnen. Er wird den Zuschauern gleichsam zweimal, erst selbst, und dann in den Urtheilen und Bemerkungen der anderen Figuren gezeigt. Diese Hauptpersonen stehen im hellsten Lichte, bis zur völligen Durchsichtigkeit erhellt.

Charakter und Leidenschaft. Episch und dramatisch.

Es ist Shakespeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche Charaktere zu thun. Der Charakter ist ihm blos der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das Wenigste; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tödtet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichsten ist, und zwar einer hingebendsten. Er sucht für sein Feuer allemal das Holz, an dem jenes seine Erscheinung am kräftigsten und vollständigsten erzeigen kann. — Der Charakter ist blos der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen. Was er auch im unangegriffenen Zustande gewesen sein mag; er geht immer mehr in die Leidenschaft selbst auf, und seine Schilderung in die Schilderung der Leidenschaft. — Mir unbegreiflich, wie

man z. B. die Form des Götz ſhakespeariſch nennen kann. Shakespeare zerreißt die Handlung ſcheinbar, um die Charakterentwickelung, ihre Steigerungen ꝛc. deſto ſtätiger zu behandeln, während im Götz um der Buntheit und des Reichthums der Handlung willen die Entwickelung der Charaktere überall durchſchnitten wird. Die ſhakespeariſche iſt die eigentlichſt dramatiſche Form, wenn das Werden und Wachſen das Dramatiſche iſt, was es auch wirklich iſt; dagegen im Götz die wahrhaft epiſche Form erſcheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatiſche iſt das Wechſeln im Beſtehenden, das Epiſche das Beſtehen im Wechſel. Der epiſche Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatiſche geht aus der Handlung hervor. —

Das Schauſpieleriſche in Shakespeare.

Wunderbar wie Shakespeare ein Virtuoſe iſt im Dialoge. Jeder ſeiner Charaktere hat ſeine ganz eigene Weiſe im Fragen, im Erwidern; das kleinſte Geſpräch iſt durch ſolche Züge belebt, und vergnügt ſchon als Darſtellung eines wirklichen Geſprächs, abgeſehen ganz von dem ſtofflichen Inhalte, durch ſeinen bloßen artiſtiſchen Gehalt. — Hier hat Shakespeare ſeiner ſchauſpieleriſchen Technik unendlich viel zu danken. — Er ging im Geiſte den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauſpielermaske im Geſichte und Leibe, die Haltung der Geſichtszüge, der Geſtalt, wie eine von allen Seiten auf ſein Selbſt modificirend eindrängende Form, wie ein Schauſpieler, der gewohnt iſt, ganze Abende hindurch genau in derſelben Form zu

ſtecken, ein und daſſelbe Charaktergeſicht, dieſelbe Art zu gehen, ſich zu wenden bis in die kleinſten Züge hinein, ſtreng feſt zu halten.

In dieſer Fertigkeit iſt neben ſeinem übrigen Genie ſeine Größe als Dramatiker hauptſächlich begründet. — Dieſer Schein der Unmittelbarkeit des Geſpräches, wie beſonders im „Kaufmann“ und beſonders zwiſchen Shylock, Baſſanio, Antonio ꝛc., kommt nun freilich in der concentrirten dramatiſchen Form ſchlimm an, wo die Aufmerkſamkeit auf die Geſtalt der Entwickelung durch das Spannende und Drängende der Entwickelung ſelbſt faſt unmöglich gemacht wird. —

Hamlet.

Ein eigenes Stück, bei Weitem weniger dramatiſch und von conciſer Form, wie ſeine übrigen Tragödien. Hamlet's zahlreiche Monologe ſind der Kern, die übrigen Scenen nur ſo darumgebaut. Die Motivirung weit nachläſſiger und lückenhafter als in ſeinen anderen. Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrſchen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Urſache angiebt für den erkünſtelten Wahnſinn, und dieſer auch ſonſt nicht motivirt iſt. Zu ſeinem Zweck wäre es viel beſſer, er ſtellte ſich behaglich und zufrieden, als irrſinnig. Uebrigens ſieht man nicht einmal überhaupt eine Urſache, warum er aktive Verſtellung wählt. Er braucht ſich ja nur nicht zu verrathen. — Ueber ſeinen Vorſatz hört man ihn gar nicht reflektiren, während er ſonſt über Alles reflektirt. Gleich nach der Geiſtererſcheinung ſagt er blos zu ſeinen Freunden: wenn ihr mich wunderliche Dinge thun ſeht, laßt euch nichts merken, was die Ver-

anlaſſung davon verrathen könnte. Dann fällt der Anfang des verſtellten Wahnſinns in den Zwiſchenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art ſeiner Verſtellung iſt nun wiederum ſo, daß ſie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen ſcheint. Weit entfernt, ſich dadurch zu maskiren, verräth er ſich vielmehr dadurch. Warum verſtellt er ſich, wenn er ſolche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verräth, als dieſen ihm. Nun wird das Verhältniß ohnehin etwas ſchielend. Der König muß nun wiſſen, wie er mit ihm daran iſt; die Höflinge ſagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch ſcheinen ſie ſeine Schuld nicht zu durchſchauen. Und doch können ſie nur, wenn ſie dies thun, eine Gefahr für den König ahnen. Thun ſie das; wie kommt's, daß ſie keine Ueberraſchung zeigen? Hamlet muß wiſſen, daß ihm ſchwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wiſſe, daß der König dann im Falle der Nothwehr iſt, und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungeſtraft begangen zu haben; denn warum verſtellt er ſich ſonſt? Und doch ſieht man ihn keine Maaßregeln treffen für dieſen möglichen Fall, ja gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewiſſensprobe macht. Was ſoll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Iſt das noch nöthig? Ihn ſchelten, wie Polonius ſagt? Wofür? Daß er das Gewiſſen des Königs zum Selbſtverrathe gebracht? Dann braucht's kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch ſpricht. Dann — giebt's kein ſichreres Mittel, den Hamlet zu tödten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erſt

wieder nach Helſingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit tödten. Wird man aber nicht an der Art der Wunde und des Todes ſehen, daß er von Gift kam? Auch ſchon das mit dem Uriasbriefe iſt ſonderbar. Alle dieſe Mittel kompromittiren ja den König erſt recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet gar nicht, daß er der Grund von Opheliens Tode iſt? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eignes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer ſie mehr geliebt habe. — Horatio ſcheint ſonſt bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine ſolche That thun konnte, daß er Roſenkranz und Güldenſtern an's Meſſer lieferte, konnte Horatio ſie billigen? Sonderbar, in dieſem innerlichſten von Shakespeare's Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in ſeinen äußerlichſten ſonſt immer, ja oft mit abſtrakter Deutlichkeit angegeben ſind. Bei den übrigen iſt oft die Premirung der Motive gar nicht nöthig, weil die Perſonen immer das Natürlichſte, Nächſte thun oder denken; hier wäre ſie es ſehr, weil die Perſonen faſt nichts Natürliches und ſich von ſelbſt Verſtehendes thun und denken. — In keinem Stücke Shakespeare's ſcheint mir die Fabel ſo willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollſtändig empfunden, die Stimmung öfterer zerriſſen, das Ganze ſo unzuſammenhängend, das Einzelne ſo unverhältnißmäßig. — Die Rolle der Ophelia wiederum ſo obenweg, und ſkizzirt wie ſelten eine bei Shakespeare. Das ganze Um- und Beiwerk ſo wenig geſammelt. Auch Polonius iſt ſo ſehr ungleich, in ſeinen erſten Scenen ein ganz Anderer. — Es iſt das einzige unter Shakespeare's Stücken, wo die

bewegende Urſache die Schuld eines Anderen iſt, als des Helden. — Es iſt ſo reich an Spielſcenen, ohne daß eben viel Thathandlung vorkommt. — Hamlets Charakterfigur iſt das Zuſammenſinken nach affektvollem Aufflammen, wo der Affekt zur That werden ſollte. Melancholie ſein habitueller Gefühlszuſtand. Auf dem Grunde ſeiner Melancholie der Ueberlegene, der die Lacher auf ſeiner Seite hat, ſeine Scenen lauter Spielſcenen. — Zur eigentlichen Handlung im franzöſiſch-klaſſiſchen Sinn iſt die ganze Reihe der Scenen Opheliens, ja die Geſtalt ſelbſt durchaus nicht weſentlich nothwendig; denn Laertes' Rache, ſein Komplott mit dem Könige war durch den Mord ſeines Vaters hinlänglich motivirt. Aber ſie bereicherte die Mannigfaltigkeit der Anſchauungen, gab für Hamlet Anlaß zu mehreren Spielſcenen, die zu den berühmteſten des Werkes gehören, und ließ ſich ſelbſt zu Spielſcenen im Wahnſinn verwenden, durch welche ein wunderbar lieblich-elegiſcher Ton mehr in den tragiſchen Accord kam, nicht gerechnet, wie ſie als ein Glied der contraſtirenden Gruppe benutzt iſt, durch welche die Idee des Hauptcharakters und damit des ganzen Stücks herausgehoben wird. —

Julius Cäſar.

Ein dramatiſirtes Stück Geſchichte. Es iſt Geſchichte geblieben, und man wird es nicht vollſtändig ergreifen, und ſich davon entzücken laſſen können, wenn man es nicht im Zuſammenhange mit ſeinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, d. i. wenn man nicht die römiſche Geſchichte kennt, ähnlich, wie Niemand ſich recht an einem antiken Drama erfreuen wird, der nicht den ganzen My-

thus kennt, aus dem es genommen ist. So tritt im Oedipus in Colonos, im Theseus die ganze Kulturgeschichte des alten Griechenlands vor unsere Augen. Deßhalb mußte Shakespeare in seinen dramatisirten Sagen soviel reicher sein, weil der Zuschauer aus seinem Gedächtnisse nichts hinzuthun konnte, und der Dichter eine Welt von Beziehungen erst schaffen mußte, die im athenischen Publikum, das seine Mythen kannte, sich von selbst an die einfache Katastrophe, die der Tragiker gab, reihte. Wer das bedenkt, dem wird ein Oedipus in Colonos nicht ärmer scheinen, als König Lear. Es war ein großes Trauerspiel, von dem das attische Publikum nur eine Scene auf der Bühne vor seinen leiblichen Augen zu sehen brauchte, um das Ganze innerlich anzuschauen und zu fühlen von Oedipus' Geburt bis zum Falle des Hauses Kreons. Eine solche Fruchtbarkeit können für unser Volk nur biblische Stoffe haben. —

Wunderbar ist die Geschicklichkeit, mit der Shakespeare im Zuschauer das Gefühl der Stetigkeit seiner Handlung zu erregen und festzuhalten weiß. Im Cäsar wie im Othello ist eine doppelte Zeitrechnung. Er deutet die längeren Zeiträume, die zwischen seinen Scenen liegen, an; für den Verstand sind die Einschnitte da, aber die Phantasie sieht sie nicht klaffen. Am merkwürdigsten ist, wie er die Täuschung hervorzubringen weiß, als wenn während einer und derselben Scene hinter den Coulissen Dinge vorgegangen sein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen, als die Dauer der Scene gewährt. So sieht man Brutus in Zuversicht auf das Gelingen der Wiederherstellung ohne weitere Gewalt dem Antonius die Rostra räumen, und am

Ende derſelben Scene, wo es Antonius gelungen, das Volk aufzuwiegeln, hört man, daß Brutus und Caſſius zu Pferde geflohen ſeien, von einem Boten, der vielleicht in Wirklichkeit längere Zeit gebraucht, nur den Antonius aufzuſuchen, als die Aufwiegelungsſcene dauerte. Und ehe er von Oktavian ging, erfuhr er ſchon Brutus' und Caſſius' Flucht. — Warum fällt dergleichen nicht auf? Wie z. B. in der Emilia Galotti, daß Marinelli, nachdem ſein Plan gegen Appiani ſchon fertig iſt, er erſt mit Appiani ſich ſo überwirft, daß jener Plan motivirt erſchiene, wenn er ihn nun erſt machte? Doch wohl, weil auf den Augenblick im Julius Cäſar kein Werth weiter gelegt, die Spannung nicht darauf gegründet iſt, wie bei Leſſing, weil er bei Shakespeare nur Nebenſache, bei Leſſing aber Hauptſache iſt; weil Ein Augenblick früher oder ſpäter auf das Ganze keinen Einfluß hat. Dagegen kommt es bei Leſſing viel darauf an, daß Odoardo ſein Haus verläßt, ehe Emilia aus der Kirche kommt. Im Trauerſpiele wird überhaupt die Spannung peinlich, wenn ſie an Zeit, oder ſonſtige äußere Dinge geknüpft iſt. — Die beſonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die vielleicht auch in's weniger poetiſche Schauſpiel, beſonders aber in's Luſtſpiel paßt, die, wo vom Zufrüh oder Zuſpät ſo viel abhängt, ſollte möglichſt aus dem Trauerſpiele verſchwinden, wo ſie die Entfaltung hindert und peinlich wird. —

Der Vetter von Liſſabon von Schröder.

— Abgeſehen von dem widerwärtig Engbürgerlichen des Stoffes eine Muſterkompoſition im concentrirten Drama. — Alle ſind ſchuldig, und das ſchadet dem Eindrucke

nicht allein nicht, ſondern es erhöht ihn. Was verletzen könnte, iſt ſchonend in die Ferne geſchoben. Wir ſehen das Leiden, und erfahren, daß es verdient iſt. Daß Wagner von vorn herein widerlich ſchwach, das macht es möglich, daß die Rolle ſich ſteigern kann. Der Eindruck iſt mir ein völlig tragiſcher, trotz des erfreulichen Endes. — Gehandelt im eigentlichen Sinne wird wenig; die Hauptſache iſt Darſtellung des Leidens, wie bei Shakeſpeare; ebenſo iſt der Stoff einfach und natürlichſt entwickelt, mit ſteter Rückſicht auf Gedrängtheit der Begebenheit, vollſtändiges Ausſprechen der Intention und Fortſchritt mit Theaterſpiel. Ein Gemälde, was Schwäche eines Familienvaters für Folgen haben kann. Dieſe Schwäche iſt der Boden, aus dem alles Leiden in dem Stücke erwächſt. Wagner trägt die Grundſchuld des Ganzen, und eben darum auch das Leiden im höchſten Maaße, ein Leiden, das ganz aus ſeiner Schuld hervorgeht, und ſo natürlich, daß es ein Typus iſt für alle möglichen Fälle. Alle Leiden der Anderen ſind in ſeinem enthalten, wie alle Schuld der Anderen aus der ſeinen hervorging. Das iſt völlig ſhakespeariſch gedacht, und wunderlich, daß Schiller hier Schrödern mit dem Fehler gegenüberſteht, den er an ihm tadelt. Denn hier iſt wirklich das Schickſal, das tragiſche, welches Schiller nie ſo richtig als Grundidee in ſeinen Stücken dargeſtellt hat. — Im Lear iſt ebenfalls die Schwäche Lear's die Grundurſache; die Gloſtergeſchichte würde ohne Lear's Schwäche nicht ſo tragiſch ablaufen können, und doch iſt dieſe Gloſtergeſchichte nichts Fremdes, ſondern nur wieder eine Leargeſchichte. Es ſind zwei Lear's, der eigentliche aber wird dadurch die Hauptperſon, daß ſeine

Schwäche nicht allein ihr eigenes, ſondern auch das tragiſche Ende der Gloſtergeſchichte herbeiführt. Eigen iſt's, daß nicht allein die wirkliche Reue, wie ſie die Hauptperſon empfindet, ſondern auch und mehr noch die Reue, die ſie haben müßte, wenn ſie alle Folgen ihrer Schuld umfaſſend empfände, tragiſch auf uns wirkt. Dieſe letzte Reue empfinden *wir* in der Seele der Hauptperſon. Der alte Lear faßt nicht einmal die nächſten Folgen ſeiner Schwäche ſelbſtbewußt zuſammen; wir thun es mit allen Folgen derſelben gleichſam in ſeiner Seele, und der tragiſche Eindruck, das Mitleid wächſt damit nur.

Die Darſtellung des Leidens, und zwar eines inneren, eines Gewiſſenleidens iſt in der wahren Tragödie die Hauptſache, die concentrirte läßt die Grundurſache exponiren als vor dem Stücke, Shakespeare ſtellt ſie im Anfange des Stückes, in Handlung dar; aber in beiden beginnt das Leiden gewöhnlich ſchon im erſten Aufzuge. Die Urſache hat Shakespeare ſtets ſo gedrängt als möglich dargeſtellt. So im Lear, Hamlet, Macbeth — denn hier beginnt das Leiden ſchon vor der That, deren Wirkung es iſt. Das Gewiſſen rächt ſchon den Vorſatz der That. — Dadurch erhält Shakespeare unſer Intereſſe für ſeine Gemälde menſchlicher Schwächen und Laſter, daß er uns die Verwandtſchaft derſelben mit menſchlichen Stärken und Tugenden zeigt, daß wir nie vergeſſen, daß die dargeſtellte Schwäche oder das Laſter eine fehlgelenkte Kraft und Tugend ſei; dadurch erhält er uns den erhebenden Glauben an die moraliſche Freiheit im Menſchen. So erſcheint im Hamlet Thatenflucht als eine Ausartung der Gewiſſenhaftigkeit, im Macbeth der Ehrgeiz als eine Ausartung der Willenskraft ꝛc. Jeder ſhakespeariſche

Held tauft eine ganze Gattung; man kann von Macbeths, Hamlets ꝛc. reden. Charakter, That, Schuld und Schickſal ſind bei ihm jederzeit typiſch. — Da der Menſch von allen Schwächen etwas in ſich hat, gleichſam ein typiſches Gefühl, ſo trifft ihn jedes Wort des Helden mit Wahrheit bis in's Innerſte; er begreift die Nothwendigkeit des ganzen Gefühles und jeder Aeußerung deſſelben am Helden. — Shakespeare ſchildert vornehmlich die inneren Wirkungen einer Schuld, weil dieſe in jedem Menſchen dieſelben ſein müſſen, weil die Natur des Menſchen die jedes Einzelnen iſt, während die äußeren Begebniſſe, die von vielen anderen Dingen mitabhängen, verſchiedene ſein können. Die äußeren Begebniſſe im Leben eines Mörders können ſehr verſchiedene ſein; der eine kann alle Stufen äußeren Glückes erſteigen, der andere dem tiefſten äußeren Elende verfallen; ihr inneres Loos dagegen wird daſſelbe ſein. — Das Stück: (der Vetter —) iſt ſo recht ein Muſterſtück von der Gattung, die ich die Expoſitionsſtücke nennen möchte, und die die concentrirteſte äußere Form zulaſſen, wo vor den Beginn der eigentlichen ſichtbaren Handlung, die aber dann meiſt blos in Geſprächen oder Beſprechungen der Lage beſteht, ſchon ein großer Theil der Verwickelung fällt. Es kommt dann Alles auf eine geſchickte Vertheilung der Expoſition an. — Dies Verfahren bietet große Vortheile für die Zuſammendrängung in Ort und Zeit, zugleich auch dadurch, daß man die genauere Motivirung der wunderbarſten Ereigniſſe ſich erſparen kann, da ſie als bereits geſchehene nur den Geſetzen der Erzählung unterliegen, die ſich vor dem inneren Sinne erlauben darf, was der äußere dem unmittelbar vor ihm Geſchehenden leicht ver-

ſagen könnte. Der Nachtheil iſt ein negativer, der, daß freilich durch ſolche Expoſitionen eine längere, allmälig wachſende Wirkung um eine plötzliche und deßhalb draſtiſchere aufgegeben wird. Dieſer bedient ſich die franzöſiſche Tragödie lieber, jene ziehen die Engländer, beſonders Shakespeare vor. — Manchen iſt das franzöſiſche Princip des Ueberraſchenden das eigentlich Dramatiſche, ſie verwechſeln es mit dem Theatraliſchen. Denn das dramatiſche Intereſſe iſt eben das, daß man den Samen ſäen ſieht, und ſeinem Wachsthum in Gedanken vorauseilt und das empfindet, was Ariſtoteles unter „der Furcht" gemeint haben mag, die tragiſche Erwartung, das immer näher Kommen von Etwas, das uns in's tiefſte Mitleid ſtürzen wird. — Bei dieſen Expoſitionsſtücken iſt der Raum für wirkliches Ausleben der Charaktere vor unſeren Augen zu ſehr beſchränkt. Das Schickſal iſt ein bereits Fertiges, oder im Fertigwerden Begriffenes, ebenſo die Charaktere. Die Situation herrſcht vor. Freilich werden die einzelnen Glieder des Ganzen hier feſter und raſcher ineinandergreifen, die Einheit in Zeit und Ort wird techniſch viel leichter zu beobachten ſein, und, beobachtet, nicht leicht den Eindruck in's Peinliche hinein erhöhen; die Continuität der Handlung wird erreicht werden, ohne den Eindruck unkünſtleriſch werden zu laſſen. Die allmälig langſame Entwicklung dagegen bedarf der Abwechſelung der Scene, das Unterbrechen der äußeren Continuität, die Erfriſchung eines dazwiſchen geſchobenen Anderen, das nur kein abſolut Fremdes ſein darf, um nicht in das Peinliche zu fallen. So erkläre ich mir die Verſchiedenheit der franzöſiſchen Form und der engliſchen aus ihren inneren Bedingungen nothwen-

dig hervorgegangen, und ziehe die Lehre daraus, daß man nicht eine Verschmelzung versuchen dürfe, in der die Bedingungen des inneren Wesens und die der äußeren Form einander widerstreiten und dadurch eine reine Wirkung unmöglich machen. Man denke sich ein französisches Drama ohne die strengste Continuität und es wird keinen großen Eindruck machen, ein shakespearisches in strenger Continuität der Handlung würde nicht auszuhalten sein in furchtbarer Wirkung. — Hebbel hat beide vereinigen wollen. Weil der beschränkte Raum den Charakteren wenig Entwicklung durch Bethätigung gestattet, hat er sie ihre Charaktere erzählen lassen müssen. Dadurch ist der rasche Fortschritt, der der dramatischen Wirkung unentbehrlich, gehemmt, Eins stört das Andere; die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine gerathen. — Wer die Continuität der Handlung beobachten will, muß die Charaktere nur als eine zufällige Verzierung ansehen; wem es Ernst ist mit der Continuität der inneren Entwickelung, d. i. der Charaktere, der muß die Continuität der Handlung aufgeben. Es ist kein Zufall, daß Franzosen und Griechen die Charakteristik nur so nebenbeilaufen lassen und keiner, daß Shakespeare die Continuität der Handlung nicht beobachtet. Kein Mensch kann zwei verschiedene Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen. Wenn das Eine Hauptsache ist, dann muß das Andere Nebensache sein. Den Franzosen war die Handlung, das Aeußere Zweck, darum konnten sie die Charaktere, die innere Entwickelung nur soweit gebrauchen, als sie Mittel waren, jenen zu erreichen; Shakespeare, dem das In-

nere, der moraliſche Menſch ſelbſt Zweck war, durfte die Rechte der Handlung nur ſoweit reſpektiren, als er ſie zum Mittel bedurfte, jenen zu erreichen. Wer Beides vereinigen will, wird keinem genug thun können, und dem Schickſale aller Halbheit verfallen. — Die Franzoſen, die das Unerwartete, den Gegenſatz lieben, neigen zu äußerlichen Dingen, zu Theatercoups, die mehr für die Oper paſſen. Auch Lohn und Strafe iſt bei ihnen äußerlich; ihre Figurer haben kein Gewiſſen, ſie ſind mehr Figuren als Menſchen. — Die engliſche Form hat noch dieſe Vorzüge: in ihrem weniger ſtraffen, cauſalen Zuſammenhange läßt ſich eine Perſpektive anwenden, Kleinigkeiten werden als Kleinigkeiten behandelt, und treten zurück. Selbſt das Zufällige und Zufallähnliche, die Behelfe des Dichters verſchwinden vor der Hauptabſicht. In der concentrirten Form ſteht Alles in Einer Reihe; die ſchwachen Punkte der Kompoſitiou drängen ſich vor und ſcheinen dieſelbe Wichtigkeit anzuſprechen, als die ſtarken. Bei Shakespeare fällt kein Zufall, kein Behelf auf, weil beides für nichts anderes ausgegeben wird, als es iſt; in der Emilia Galotti ſchlagen einem die Behelfe und Zufälle in die Augen, eben weil ſie nicht als ſolche erſcheinen ſollen. — Shakespeare hat von einem abſoluten Drama nichts gewußt, und das war gut für ihn. Seine Stücke haben alle noch etwas von der Natur ihrer Quellen, es ſind dramatiſirte, gegenwärtig gemachte — nicht blos dialogiſirte — Novellen und Geſchichten. Daher iſt jedes ſeiner Stücke ſo eigenartig, trotz ſeiner allgemeinen Bedeutung ſo individuell, während das abſtrakte Drama der Griechen und Franzoſen nur eines iſt, und jedes einzelne Stück die ganze Wirk-

lichkeit ſeines Stoffes ausziehen mußte, um in die monotone, dürftige Convention zu paſſen. Man kann im engſten Sinne ſagen: das griechiſche, das franzöſiſche „Drama", wo man nur von Shakespeare'ſchen „Dramen" ſprechen dürfte. Je enger, einheitlicher die Form, deſto mehr verähnlicht ſie die verſchiedenſtoffigſten Stücke. Wunderlich, wie Julian Schmidt faſt in Einem Athem die Romantiker darum tadelt, und Shakespeare entgegenſetzt, daß bei ihnen die Form das Gegebene, und doch den neueren Dramatikern eine vorher fertige Form — die griechiſch-franzöſiſche — anempfiehlt.

Tragiſcher Charakterkonflikt.

Hauptſache, daß der tragiſche Konflikt zwiſchen den Perſonen nie von äußerer Urſache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverſtändniſſen; ſondern jederzeit aus dem tiefſten Kerne, aus dem eigenſten Sein derſelben, als abſoluter Widerſpruch ihrer Naturen; ſo daß der Konflikt ſo zu ſagen ſchon latent vorhanden war, und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden iſt. Um den Konflikt recht ſcharf, und Bruſt an Bruſt zu machen, entferne man daher nicht durch Beſtimmung ihrer Naturen befreundete Charaktere, durch Irrthum und Aufwallung oder durch ſonſt äußerliche Moventien voneinander, wenn dies zu tragiſchen Thaten führen ſoll, vielmehr nähere man durch dergleichen zwei ihrem innerſten Weſen nach entgegengeſetzte Charaktere, und binde ſie äußerlich und zufällig, damit das Auseinanderfallen nothwendig wird, und die Bindung die innere Entgegengeſetztheit nur noch extremer macht und zur tragiſchen Kataſtrophe führt. Dagegen

habe ich gefehlt im Erbförſter und Stein. Zwei Freunde thun ſich weh, weil ſie in ihrer Einbildung Feinde werden, ſtatt daß beim wahren tragiſchen Konflikte zwei weſentliche Feinde ſich einbilden, ſie ſeien Freunde, und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältniſſes zu Tage kommt in beider Verderben. —

Wallenſtein von Schiller.

— So lange Wallenſtein blos repräſentirt, iſt er prachtvoll, es ſcheint ſich hinter dieſer ruhigen Würde, dieſem Selbſtgefühl eine Kraft zu bergen, ſich ſelbſt gefangen zu halten, der das Gewaltigſte möglich iſt. Aber ſobald es dazu kommen ſoll, dieſe Kraft zu entfalten, geräth er mit ſich ſelbſt in Widerſpruch; die kühn umgreifende Gemüthsart zeigt ſich als eine bloße Phraſe; man ſieht, Alle, die von ſeiner Verwegenheit, von ſeinen Feldherrngaben reden, täuſchen ſich. Dagegen zeigt er eine Gemüthlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem ſich ſeine Geſtalt bewegt, vergeſſen läßt. Und zuletzt doch mit all ſeiner Gemüthlichkeit ein Verbrecher, aber kein Verbrecher aus Ueberkraft, an dem wir wenigſtens die Kraft reſpektiren müſſen, ſondern ein Verbrecher aus Schwäche, den wir nicht allein von Anderen, ſondern auch von ſich ſelbſt mit allen Mitteln ſtimuliren ſehen, die die ſchwächſte Kraft zur That aufſtacheln müßten, und doch umſonſt, bis er eben nicht anders kann, und die Verzweiflung für den Muth einſtehen läßt, den er nicht hat. Wir wiſſen nie, wie wir mit ihm daran; ſind wir vorbereitet, den hiſtoriſchen Wallenſtein in ihm zu erwarten, ſo wird er auf einmal zum ſentimentalen Hausvater; haben wir uns daran gewöhnt, und erwarten nun

dieſen conſequent durchgeführt, ſo iſt er auf einmal wieder der Feldherr, einmal der Realiſt, einmal der Idealiſt, aber immer der ſchwache Charakter, der jedesmal das iſt, wozu ihn die Situation macht, der nie die Situation macht, ſondern jedesmal von der Situation gemacht wird. Je weiter in das Stück hinein, je mehr fällt der Charakter. Auch die Sprache wird weitſchweifiger, markloſer. Ueber das Gerüſt der Kompoſition iſt die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretioſen gebreitet, ſo daß man die Schwächen derſelben nicht gleich ſehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur faſt verſchwindet. Das Schlimmſte: wir ſehen ihn kleine Künſte ausüben, die Pappenheimer zu beſchwätzen, den Max mit Sophismen zu umſpinnen iſt er unbedenklich genug. Und nun der Max, das Kind des Krieges mit ſeinen Gardelieutnantsſentiments. Er will von Thekla wiſſen, was er thun ſoll, und iſt doch beſonnen genug, ihr zu ſagen, wie ſie das anfangen muß, und zwar ganz ausführlich ſie auf die Klippen aufmerkſam zu machen, die ihr Urtheil zu einem pathologiſchen anſtatt logiſchem machen können, trotz einem Profeſſor aus der Kantiſchen Schule. Wenn er ſo beſonnen iſt, und ihr zur Beſonnenheit helfen zu können meint, was fragt er ſie? Doch nur aus moraliſcher Feigheit, die lieber einem Anderen gehorcht, um nur der Verantwortung überhoben zu ſein. Sie fällt das Urtheil, und vollzieht er's? Nein. Wenn er einen dummen Streich machen will, was fragt er da erſt, als wär's ihm um etwas Geſcheites zu thun? Er kann weder lieben, noch haſſen, weder entſchieden recht noch unrecht thun. Wenn ihm an Wallenſtein's Sicher-

heit gelegen ist, warum geht er nicht mit ihm, und wacht selber über ihm? Wahrlich, das wäre noch viel ehrenvoller, als was er wirklich thut. Es ist fast komisch, wenn er Buttler für das verantwortlich machen will, wozu ihm selbst die Kraft des Entschlusses fehlt. Buttler ermahnt er, dem neuen Herrn treuer zu sein als dem alten, er giebt zu verstehen, daß er Illo und Terzky nicht traut und — bringt den Kaiser um sein bestes Regiment, wiederum aus moralischer Feigheit; die schöne Seele kann nicht einmal einen Selbstmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen. Es ist, als ob Schiller im Schicksale des Max das Göthe'sche Xenion dramatisch hätte illustriren wollen, von den empfindsamen Gesellen, aus denen Schurken werden. — Auch aus Buttler wird man nicht klug. Erst drängt er sich um den Auftrag aus Rache. Dann sieht er sich als das willenlose Werkzeug des Schicksals an und zuletzt will er sich doch den Lohn holen. Gordon will den Buttler bewegen, die That nicht zu thun; er aber für seinen Theil will keine Verantwortlichkeit auf sich laden. Ueberall die Scheu vor der That und vor der Verantwortung. Die Männer sämmtlich darin sind froh, wenn sie ihr Thun auf die Nothwendigkeit schieben können; die beiden-Einzigen, die Muth zeigen, sind zwei Frauen. — Man merkt ganz genau die Stelle, wo der Ton und die Stimmung der altgriechischen Tragödie eintritt bis auf die Schlagreden, die Weitläufigkeit, die Betrachtung und das ewige Erwähnen des Schicksals. Die erste Hälfte ist im Shakespeare'schen Geiste, mit Detail und Theaterspiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla sogar Natur. Ihr schelmisches Belauschen ꝛc. Es sind lebensvolle Gestalten, die in der an-

deren Hälfte zu deklamirenden Statuen erstarren. — So breit Wallenstein gehalten ist, wird man doch nicht klug aus ihm und seinem Verbrechen. Er unterhandelt schon lange mit den Schweden und auch mit den Sachsen; wozu denn? So lange und so, daß sie glauben müssen, er hat sie zum Narren. Und welch gewagtes Spiel aus Furcht vor Wagniß! Er muß doch immer fürchten, daß der Kaiser dahinter kommt. — Will er, und hat er doch nicht den Muth, ganz zu wollen, so ist er nicht der, der die Gelegenheit rasch fassend, und unbedenklich um die Moralität der Mittel der geworden, der er ist, der wirkliche Wallenstein. Ein solcher Dualismus geht' durch mehre seiner Stücke, daß die historische und die poetische Gestalt der Helden sich nicht decken, ja einander geradezu widersprechen. Wenn er die historische geradezu in die poetische verwandelt hätte, so möchte das gehen, aber die beiden gehen immer nebeneinander her. Es wird beständig von einem Verwegenen, Umgreifenden, Geistesgewaltigen, Großartigen gesprochen und wir sehen einen Menschen, der für Beides zu schwach, für das Böse und Gute. Er, der sich eben noch als einen ganz gemeinen Realisten gezeigt, der die Küraſſiere, dann den Max mit Sophismen zu sich herüber lenken wollte, der Buttler auf so gemeine und kleine Art in seine Gewalt gebracht hat, er ist nun das gerade Herz, das darum so leicht zu betrügen war. Wenn er das Jemand weiß machen wollte, wo es ihm nützen könnte, da möchte es gehen; aber er sagt sich das selbst. Und von diesen eigennützigen Lockruthen spricht er dann wie von den uneigennützigsten Wohlthaten: „ich habe auf Dank ja nie gerechnet." Er spricht wie ein Philosoph

und Chriſt, ohne Galle, der nicht auf Dank gerechnet, der die Untreue, an ihm begangen, noch entſchuldigt, der Blut ſchonen will. Er iſt nicht mehr und weniger als ein Hamlet, der, Gott weiß, wie das möglich war — früher einmal ein Coriolan oder dergl. geweſen, und der nun den Macbeth ſpielen will, aber nicht den wilden Schotten, ſondern einen für die deutſchen Damen. Es iſt der brave, unendlich gebildete, humane und philoſophiſche Schiller, der immer ſein Geſicht aus der Wallenſteinshaut, die er umgebunden, herausſtreckt, damit man nicht mit dem wirklichen eiſernen Helden des 30jährigen Krieges zu thun zu haben, und deßhalb ſich fürchten zu müſſen glauben darf. Das Ganze eine Apotheoſe der Schwächlichkeit, die weder gut noch ſchlimm ſein kann, und froh iſt, wenn ſie muß. — Die Stimmung der letzten Akte (der Tragödie) iſt meiſterhaft angeſchlagen und feſtgehalten. Durch das Ganze herrſcht bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falſcher Rührung ein wahrhaft dramatiſches Leben; das Hiſtoriſche iſt ſo meiſterhaft gehandhabt, daß es das tiefſte Intereſſe erregt. Das Ganze würde vollkommen ſein, wenn uns nicht der hiſtoriſche und poetiſche Wallenſtein beſtändig ausgetauſcht würden, und durch das ganze letzte Stück eine gewiſſe ſieche Empfindſamkeit hindurch kränkelte, die mit dem Boden deſſelben im ſchroffſten Widerſpruche ſteht. Der Sentimentalität ſeiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit ſeines Werkes opfern müſſen. Keine Figur hat den Muth, auf ſich ſelbſt zu ſtehen; man könnte glauben, Schiller habe in dem Drama den Satz ausführen wollen: die Noth iſt die Mutter aller Thaten und das einzige Geſetz der Helden. Alle entſchuldigen

ſich, ſowie ſie etwas unternehmen wollen, bei dem ſentimentalen Publikum; ſie ſeien eigentlich alle gute Leute, aber die Noth zwinge ſie; ſie ſeien die willenloſen Schergen des Schickſals, eines Böſewichts, der alles Schöne und Gute haſſe und verderbe. —

Don Carlos von Schiller.

Ein merkwürdiges Intriguenſtück, im dramatiſch-theatraliſchen Talente bedeutend über dem Wallenſtein ſtehend. Der Idealismus darin, ſoweit er ſich auch verſteigt, macht einen beſſeren Eindruck als im Wallenſtein, wo er die Naivetät verloren hat, und ſich immer mit realiſtiſchem Feigenblatte bedecken will. Schiller ſteht in dieſem Stücke, was Behandlungsweiſe betrifft, noch Shakespeare näher. Die Malerei der Leidenſchaft, der Seelenzuſtände, das pſychologiſch Pathologiſche, das Steigen und Zurückſinken, ſelbſt das Charakteriſtiſche ſteht hier weit über dem im Wallenſtein. Wenn auch unmögliche Charaktere, ſo ſind es doch Charaktere mit Zeichnung, Farbe und individuellem Ausdrucke und Bewegung. Durch das ganze Stück athmet ein Shakeſpeare'ſcher Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in der Kompoſition die Aehnlichkeit mit der der neuen franzöſiſchen Intriguenſtücke wahrhaft frappirt. Es iſt, als ob darin Scribe bei Schiller in die Schule gegangen wäre. Vielleicht beide bei den Spaniern und Corneille. Als er den Don Carlos komponirte, ſtudirte er die Franzoſen, was ich eben in Schiller's Briefen finde. — Bei Schiller iſt mir aufgefallen, wie er den Kern der Handlung veräußerlicht. Beſonders im Wallenſtein und in Maria Stuart

kämpfen oft nicht die Perſonen, ſondern die geſchichtlichen und künſtleriſchen Geſichtspunkte wie zwei prozeſſirende Parteien. Hier geräth der Geſchichtsſchreiber und Rhetor über den Dichter. Bei Euripides iſt es ähnlich. So iſt im ganzen Wallenſtein die Hauptſache die Abwägung der Gründe für die That und gegen die That. Bei Shakespeare findet man dies in einzelnen Scenen, z. B. im Macbeth, im Monologe vor dem Königsmorde. Die That wird dadurch gänzlich von ihrem eigentlichen Stamme abgetrennt, von dem Inſtinktiven, von der Natur, dem Charakter, der Leidenſchaft, und ganz in das Gebiet des Bewußten hineingeſchoben. Das ſcheint mir Einfluß der tragédie classique zu ſein, beſonders des Corneille. Und hier liegt mir eben der Hauptvorzug des Don Carlos vor den ſpäteren Werken Schiller's. Hier ſind die Perſonen noch wie bei Shakespeare Thäter ihrer Thaten, nicht blos Vollzieher. — Schiller macht die Situation zur zwingenden, ſo daß die Perſon freilich weiß, ſie thut nicht Recht, ſich aber bei ſich ſelbſt dadurch entſchuldigt, ſie könne nicht anders. Bei Shakespeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. Bei ihm kollidiren die Geſichtspunkte, nicht die Charaktere; jene ſind die eigentlichen Helden, die Perſonen nur die Träger derſelben. Dieſe, die Perſonen, entfalten einander gegenüber nur ihr Verhältniß zu einander; ſie debattiren gleichfalls ihr Verhältniß zu einander. — Shakespeare ſtellt das Für und Wider, den Kampf derſelben in das Innere eines und deſſelben Helden; Schiller legt es in das Aeußere. Schiller's Perſonen ſprechen nicht nur ihre ſpeciellen Motive aus, ſondern ſie beleuchten, beurtheilen ſie auch von allen

Seiten und knüpfen Gedanken daran, die der Zuschauer darüber haben soll. — Die Räuber haben ungefähr den Shakespeare'schen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere, Kabale und Liebe und Fiesko sind Intriguenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art, wie im Don Carlos. In Kabale und Liebe aber herrscht die Situation schon wie in Schiller's Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht. — Daß der Präsident und Wurm eigentlich mit ihrer sie verderbenden Schuld außerhalb des Stückes liegen, ist nicht schön. Solche Behelfe macht die concentrirte Form unentbehrlich. Dergleichen z. B., daß Odoardo's Bedienter schon vor dem Stücke in Angelo's Gewalt ist. Das vollkommenste Stück wäre doch das, wo alle Verschlingungen der Fäden, alle Schuld aller Personen innerhalb des Stückes geschlungen würden, und nichts von Außen dazu käme, denn diese machen mehr oder weniger doch stets den Eindruck des Zufälligen. Außerdem wimmelt Kabale und Liebe von den auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten. Die rhetorische Diktion ist häufig geradezu komisch. Der Fiesko hat viele wunderschöne charakteristische Züge, die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Und ich fange an, wieder zu glauben, das dies auch das Rechte ist. Die Beredtheit der Personen hilft auch sehr zur Macht des Ausdrucks. — Die lakonische Art des Ausdrucks läßt immer kälter. Es ist schwer, diese Beredtheit nicht in Rhetorik übergehen zu lassen. Das müßte man eben von Shakespeare lernen. — Aufgefallen ist mir besonders in Kabale

und Liebe die Aehnlichkeit der Diktionsweise mit Hebbel's Julia. Dieselbe Art, ausgeführtere Bilder und Gedanken in den Dialog einzureihen, und das Epigrammatische derselben. Er hat aber gerade das Beste des Schiller'schen Dialogs nicht ergriffen, das dramatische Leben, das Feuer, den Fluß, welche Eigenschaften allein mit dem Ausgekünstelten der Bilder und Gedanken versöhnen können. Bei Hebbel wird das Ausgekünstelte durch die Kälte des Dichters noch erst recht auffallend. — Regel: Der epigrammatische, rhetorisch-philosophisch zugespitzte Dialog muß durchaus von dramatischem Leben und Feuer und starken. Situationen, Gefühlen und Handlungen balancirt werden. Schwung, Stimmung, dramatische Begeisterung z. B. Emilia Galotti, Kabale und Liebe, Fiesko u. s. w. — warnende Beispiele: Hebbel's Werke.

Kabale und Liebe von Schiller.

Unstreitig, was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schiller's; denn daß dies auf Kosten der Charaktere und der Wahrscheinlichkeit geschieht, ist ein Fehler aller Schiller'schen Stücke, von denen die übrigen diesen Fehler wenigstens nicht durch den gleichen Vorzug bezahlen. Auch besitzt kaum noch eins von diesen so viel dramatische und theatralische Vorzüge, eine so energisch und rasch fortschreitende, immer spannendere Handlung, und so viel Theaterspiel. Der Hauptfehler liegt, wie fast in allen seinen Stücken, im Mangel an Haltung und Konsequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derselben Scene mit sich selber vergleichen, denn er muß sich danach bequemen,

Digitized by Google

wie er nothwendig ist, eine jede Scene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Uebereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.

Die Ausstellungen sind 1) was die Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrifft. — Wie kann der Präsident so unbesonnen sein, einem Jünglinge von Sohn sein Verbrechen zu entdecken; was kann ihn dazu bewogen haben? Er muß ihn doch kennen, wie er ist, ein Jugendenthusiast voll Feuer. — Freilich ist das wieder eine Unwahrscheinlichkeit mehr, daß der Sohn eines solchen Vaters, von diesem so früh in's Vertrauen gezogen, so werden konnte. Man sollte meinen, er habe entweder in des Vaters Art schlagen, oder, wenn er zu brav dazu war, durch die Mitwissenschaft eines so großen Verbrechens seines Vaters geistig geknickt werden, oder, wenn er auch kräftig genug war, im Wachsthume dadurch nicht gehindert zu werden, sich von ihm lossagen müssen — und wenn wir auch glauben wollen, daß der Präsident über alle Begriffe schlecht und schamlos, denn vor seinem Kinde will selbst der Schlimmste nicht so schlimm dastehen, als er wirklich ist, und dies selbst so rein erhalten als möglich; wie reimt sich das mit der Klugheit des Hofmannes? Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden ist, die Doppeltheit der Personen, ein Anderer in dem, wofür er will, daß wir seinen Helden halten, ein Anderer in der Wirklichkeit, wie wir selbst sehen, daß er ist. Wie Wallenstein von Allen als der große Feldherr mit dem eigenthümlichen, durchdringenden Feldherrn- und großen Mannes-Blicke, zu jedem Geschäfte den Tüchtigen zu wählen,

geſchildert wird, und wir ihn ſelbſt doch ſo unpraktiſch ſehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen, und von Jedem betrogen, und in großer Faſſung dem Betrüger verzeihend — ſo ſollen wir dieſen Präſidenten für einen dämoniſchen Menſchen halten, und er zeigt ſich doch ſelbſt wie der albernſte Neuling, ſo daß nicht ſeine Klugheit, ſondern ein merkwürdiges Glück ihn ſo lange und bis jetzt muß Oben gehalten haben. Und wenn dann, was vor den Anfang fällt, dem Dichter nach Ariſtoteles nicht angerechnet werden ſoll, wie kann er denn nun den feurigen Sohn, der ihn in ſeiner Gewalt hat — nicht umgekehrt — zu zwingen meinen? Wahrlich, wenn der Major ſo iſt, wie wir ihn glauben ſollen, ſo hat die Sache gar keine Schwierigkeit; ſo wird er gleich im Anfange dem Alten, gegen den er keine Pietät haben kann, ſagen: ich nehme das Mädchen, und rathe dir, nichts gegen meine Liebe zu unternehmen; du biſt in meiner Gewalt. Wie reimt ſich der Tugendſtolz, den er dem Alten in's Geſicht zeigt, zu dem ängſtlichen Gehorſam? Wie ſchwach iſt, daß er die Milford dazu bringen will, ihrerſeits die Heirath rückgängig zu machen, wozu er nicht das Herz hat. — Die Sache iſt ſo: Wie die Konception ſo weit war, daß es nun darauf ankam, auch gegen die Intriguanten die poetiſche Gerechtigkeit auszuüben, damit ſich Alles runde und zuſammenbeſchließe, da fiel Schillern der Behelf ein mit der Vergiftung. Dadurch wurden zugleich neue Scenen gewonnen, das bereits Koncipirte änderte er nun nur ſo weit, als es ſich durch den neuen Gewinn bereichern ließ, aber die Hauptſäulen des Alten, die Nothwendigkeit der Pietät und der Rückſicht auf den Vater ließ er, wie ſie

Digitized by Google

waren, ehe er das Verbrechen und die Mitwiſſenſchaft des Majors hineinſchob. So ſteht das Ganze nun auf einem alten und auf einem neuen Beine, auf zwei Geſichtspunkten, die ſich widerſprechen. Wo es paßt, da iſt's, als wüßte der Major von des Vaters Verbrechen gar nichts; wo es paßt, da bedient er ſich der Mitwiſſenſchaft gegen den Vater. — Schiller's Figuren ſind Schauſpieler, die immer die Rolle ſpielen, die eben im Augenblicke die glänzendſte ſcheint. — 2) Daß Ferdinand an die grobe Täuſchung glauben kann. — Ferner ſieht man nicht, was den kalten Böſewicht Wurm bewegen kann, ſich ſelbſt in das Verderben zu ſtürzen. Daß er ſich verdirbt, um den Präſidenten nur mit verderben zu können, wie es den Anſchein hat? Er hätte den Präſidenten immer verderben können, ohne ſich mit zu verderben. Und eigentlich iſt dem Präſidenten ja das Schlimmſte ſchon geſchehen. — Uebrigens iſt, was aus dem Stoff zu ziehen war, ſo vollſtändig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erſcheinen, z. B. die Geſchichte der Agnes Bernauer. —

Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller.

Während Schiller in der Diktion und in der äußeren Form und in der namentlichen Nennung des Schickſals und Hinweiſung darauf die Alten zu kopiren ſucht, ſteht Shakespeare dieſen im Weſentlichen der Tragödie viel näher. Während Schiller die äußeren Verhältniſſe, das hiſtoriſche Detail debattirt, und Spannung und Zuſammenhang in die Intrigue legt, und ſolchergeſtalt die Schuld größtentheils auf Rechnung der die Leidenſchaft

überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung, so öffnet Shakespeare das Innere der Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Causalitätsnexus in diesem Inneren. Schiller veräußerlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall spezielle, zufällige Aeußerlichkeiten in den Nexus ein, die eben nur dem gegenwärtigen Falle und keinem anderen so angehören; bei Shakespeare sind alle Zufälligkeiten und besondere Bedingungen entfernt; er behält nur das bei, was typisch ist, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt. Und so versteh' ich nun erst, warum Gervinus die Shakespeare'sche Auffassung der Geschichte eine idealere nennt als die Schiller's, warum Julian Schmidt jene vorzieht, weil in ihr außerhalb des Menschen Nichts über sein Schicksal entscheide. [Und dieselbe ist die Praxis der Alten, die Aristoteles berechtigte, die Tragödie als philosophischer, der Geschichte vorzuziehen. Lessing meint nichts Anderes, wenn er sagt, man müsse seinen Stoff so lange simplifiziren, bis man gleichsam das Ideal der Handlung erhalte. Harlisch irrt sehr, wenn er, nachdem er gesagt, die Tragödie des Sophokles sei ein nasses Gewand der Idee, dem Sophokles den Shakespeare entgegensetzt und Schiller in die Mitte zwischen beiden. Was uns an Shakespeare deßhalb irre machen könnte, ist die Zusammengesetztheit mancher seiner Stücke. Er hat aber übersehen, daß jeder der Theile dieser Zusammensetzungen ein nasses Gewand derselben Idee ist, und die nebeneinander laufenden Typen wie große Flüsse in Einen Strom zusammenbrausend dieselbe Idee nur mit doppelten Zungen predigen. In der That kommen bei Shakespeare weni-

ger Episoden vor, als bei Schiller. Max und Thekla bilden eine wirkliche Episode, denn ihre Geschichte ist nicht eine andere Einkleidung der Hauptidee des ganzen Stückes, sondern eine Nebenidee derselben, ebenso der Montgommery in der Jungfrau, Rudenz und Bertha im Tell. Lear und Macbeth stehen hierin den Alten völlig gleich. In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, und ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen, und wird von seinem Gewissen gestraft, die äußerliche Peripetie geht blos nebenbei, so nothwendig sie auch aus der Schuld hervorgeht. Schuldige, Schuld und Strafe sind Typen. Die ganze Handlung in allen ihren Theilen ist auf das Wesentliche reduzirt, auf ihr Ideal, sie ist eine typische. Bei Shakespeare ist der Fall ein allgemeiner, deßgleichen die Charaktere, die Darstellung derselben in der Sprache ist individualisirend, bei Schiller ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd. —

Das würde auf die Feststellung des Ideals einer tragischen Komposition führen. Sie darf nichts sein als die einheitlichste Verkörperung der Idee. Die Schwierigkeit dabei ist nur, daß wenige Stoffe, ohne mit anderen zusammengeschmolzen zu werden, ein ganzes Stück erfüllen. Die Idee der Tragödie ist eben der nothwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe. — Man sehe den Antheil des alten Lear selbst an der Tragödie dieses Namens. Er enthält nichts, als Schuld und Strafe des wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und giebt sich in die Gewalt der bösen Töchter.

Die Bosheit dieser, und die Güte jener strafen ihn dafür. Da ist kein Behelf, der diese einfache Handlung streckte, keine Theilung oder sonst etwelcher Kunstgriff. Das Einzige, was das Ausspinnen der Situation ohne Unwahrheit möglich machte, ist die Freiheit der Form, die öfteren Verwandlungen. Und jeder Behelf würde eine äußerliche, mehr oder weniger zufällige Bedingung in den Causalnexus einfügen. Die Sache steht so: Er leidet von der Gewalt der bösen Töchter, in die er sich thöricht begeben, und durch die Güte der guten Tochter in dem Gefühle, daß er unrecht an ihr gehandelt und diese Güte nicht verdient. Die Töchter, die bösen sowie die gute, handeln ohne alles andere Motiv von Außen, nach der Nothwendigkeit ihrer Natur. Er leidet, weil er das gethan, was nothwendig so ausfallen mußte, wie es ausfällt, sie thun, weil er ihrer Natur das Hinderniß abgenommen hat, zu handeln, — wie sie ohne dies Hinderniß nothwendig handeln müssen. Kein Nebenumstand macht außerhalb seiner That und ihrer nothwendigen Folgen einen Einfluß auf die Handlung geltend. — Damit vergleiche man die Behelfe in der Emilia Galotti, die das Strecken des an sich einfachen Kerns nothwendig gemacht, der fünf Akte allein füllen sollte. Da muß der alte Galotti auf dem Lande wohnen, muß dem Dichter zu gefallen thun, als machte er erst jetzt die Erfahrung, daß seine Frau leichtsinnig, er muß fortgehen, ehe Emilia aus der Messe kommt; da muß die Emilia gegen alle italienische Sitte, und noch obendrein gegen Wissen und Willen des Vaters gewohnt sein, allein in die Messe zu gehen, sie, der es so schwer fällt, etwas zu verheimlichen; da muß Marinelli — eben so thöricht und noch weit

mehr als des Prinzen Attake auf Emilien während der Meſſe — wo's gar nicht nöthig, ja wo es unklug iſt und gegen ſeinen Plan, den Grafen zum Zorne reizen, damit Claudia errathen kann, was dieſer meint, wenn er ſterbend Marinelli's Namen ausſpricht. Da muß eine ganze Figur erfunden werden, die, ſo ſchön ſie erfunden iſt, doch nur das Bedürfniß des Dichters, das ſie maskiren ſoll, bloslegt, die Handlung zu ſtrecken und dem Odoardo den Dolch zu geben, den dieſer ſpäter haben muß, und um dieſe Figur, zur rechten Zeit, wo man ſie braucht, einzuführen, muß ein Brief von ihr ungeleſen liegen bleiben. Und wie viel Anderes noch, das nun Alles einen Antheil an der Kataſtrophe erhält. — Aehnlich läßt Schiller ſeine Helden von den äußeren hiſtoriſchen Konſtellationen beſtimmen, nicht durch ſich ſelbſt. Die Hiſtorie ſtraft den Helden nicht um das, was er gethan, ſondern um das, was ſie ihn gezwungen zu thun. — Die hiſtoriſchen Mächte und Konſtellationen ſtreiten in ſeiner Helden Bruſt, wie die Götter in den Aeſchyleiſchen, die thun müſſen, was die Götter wollen, und deßhalb auch leiden. — So verwirrt und reich das Hiſtoriſche im Hamlet iſt, es iſt nur Hintergrund; es wirkt nicht beſtimmend in die Seelen der Perſonen und in die Schuld und ihre Strafe hinein. Deßgleichen im Lear, Macbeth und Othello. Hier hat es der Menſch blos mit ſich zu thun. Duncan könnte türkiſcher Sultan ſein, die Sache bliebe ſich gleich. Dagegen ändert er in ſeinen Hiſtorien kein hiſtoriſches Datum, weil die Beſonderheit eben das Hiſtoriſche iſt, und die Allgemeinheit das Philoſophiſche. — Der Realiſt giebt das poetiſche Produkt, der Idealiſt das poetiſche Produziren, d. h. der

Realiſt reflektirt über den Stoff und ſeine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er iſt fertig, wenn er niederſchreibt. Der Idealiſt hingegen reflektirt über Stoff, Charaktere, im Niederſchreiben, und ſchreibt ſo mehr ſeine Reflexionen nieder, als die Sache; erſt wenn er mit ſeiner Arbeit fertig, weiß er, was er gewollt hat, und ſo ſehen nun auch die Leſer in ſeiner Arbeit mehr, was der Dichter damit gewollt hat, als daß er das Reſultat dieſes Willens anſchauend in fertiger, objektiver Körperlichkeit erkannte. Darum ſind die Werke des Idealiſten gemeiniglich wärmer, und wer die Perſönlichkeit des Dichters in ſeinen Werken ſucht, wird dieſe Darſtellung vorziehen. Bei Schiller findet man nicht das Geſchöpf fertig, ſondern den Dichter in der Arbeit des Schaffens. Bei Goethe hat ſich das Geſchöpf abgelöſt, es iſt ſchon kalt geworden vom Guſſe. Shakeſpeare verbindet die Wärme Schiller's mit der Ablöſung des Geſchöpfes vom Schöpfer bei Goethe. Bei Schiller ſehen wir ſeine eigenen Intentionen, bei Shakespeare die Intentionen ſeiner Menſchen fertig werden. — Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Geſtalten. — Schiller und Shakespeare ſtehen ferner einander gegenüber, wie Affekt und Leidenſchaft. Schiller, bei dem die Intrigue vorherrſcht, und den Zuſammenhang giebt, braucht das Affektvolle, um ſeine äußerliche Handlung innerlich zu beleben, ihr, was die Intrigue ſo nöthig hat, Wärme zu geben. Er ſchildert aber wiederum oft nicht ſowohl die Affekte, als er mit Affekt ſchildert. Die Wärme geht nicht ſowohl aus ſeinen Perſonen, als aus ihm ſelber hervor. Er ſchildert weniger die Leidenſchaft, als leidenſchaftlich. —

Unübertrefflich in Lear die Gruppirung. Ganz im Vordergrunde das Leiden des alten Lear, mehr im Hintergrunde und ebenso weniger breit ausgeführt die Glostergeschichte, noch weiter im Hintergrunde, und fast blos skizzirt, das Verhältniß Edmunds zu den Schwestern. Wunderbar, wie die Leargruppe und die Glostergruppe in einander verschränkt werden, nachdem sie eine Weile neben einander isolirt hergingen. — Jede kleinste Handlung bezieht sich auf das straffste auf die Idee des Ganzen. Jeder einzelne Stamm des Ereignisses ist so einfach, als er nur sein kann, und so nothwendig in seinem Zusammenhange. Jeder einzelne Stamm würde, allein ausgeführt, und in concentrirter Form unendlich gestreckt und gedehnt werden, und Manches in den pragmatischen Zusammenhang aufnehmen müssen, was den idealen aufhöbe. — Der Tragiker muß bei der Bildung der Fabel beständig daran denken, daß die ganze Tragödie nur um der Idee willen vorhanden sein dürfe, daß also jede kleinste Erfindung nur im Bezug auf sie und zur vollständigeren und klareren Darstellung derselben durch das Einzelne und Ganze, Stoff und Form, Charakter, Situation und Handlung gemacht und eingerichtet werden dürfe. — Die Schuld muß frei aus dem Herzen der Menschen, ohne irgend einen äußeren Hebel blos aus der Leidenschaft hervorgehen. — Die Hauptscene bleibt des Menschen Inneres; die eigentliche Peripetie und das Leiden, Schuld und Strafe und ihr Zusammenhang, also das Schicksal muß in diesem Inneren vorgehen; die äußere Peripetie darf nur eine natürliche Folge der inneren sein und durchaus nicht als die Hauptsache erscheinen. Das Historische darf blos den Hintergrund dar-

ſtellen. — Die Schuld iſt ein Kind der Freiheit, das ganze Leiden muß nothwendig aus der Schuld folgen, ja ſchon darin liegen. Die Schuld ſetzt den Perpendikel des Uhrwerks in Bewegung. Von da an darf nichts mehr von außen hineinwirken. — Schiller ſucht den Zuſchauer zum Mitſchuldigen ſeiner Helden zu machen, Shakespeare thut meiſt das Gegentheil. Schiller ſagt: ſeht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare ſagt: ſehr ihr? Mein Held könnte wohl anders. Schiller ſetzt in's hellſte Licht, was zur Schuld treiben kann, und verſteckt, was ihn abhalten müßte, oder läßt dies von jenem rhetoriſch niederkämpfen. Shakespeare thut das Gegentheil. Beſonders im Macbeth, beſonders wo der Held das Mißverhältniß der Kraft der Gründe für und gegen die That in's Licht ſetzt, und den Zuſchauer zum Gegner ſeiner That macht.

Julius von Tarent von Leiſewitz.

— Die Handlung iſt bedeutend, wirklich tragiſch; denn Keiner, der darin leidet, leidet unſchuldig; ſie geht aus den Charakteren und Leidenſchaften natürlich und nothwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Kompoſition, die Milde und Weichheit erinnert an Goethe. Die Sprache ſteht zwiſchen der naiven Goethe's und der reflektirenden Schiller's in der Mitte. Das Stück könnte heute geſchrieben ſein, ſo wenig veraltet iſt ſie; die Schiller'ſche in deſſen erſten Stücken ſcheint viel älter zu ſein. Der Julius iſt ſichtbar das Vorbild des Don Carlos, aus dem Aſpremonte iſt Poſa geworden durch Identifizirung mit dem abenteuerlichen Chevalier, der einſt auf kurze Zeit mit Weltverbeſſerungsſchwärmerei

die Seckendorfe und Grumbkows, die deutlichen Vorbilder von Alba und Domingo, aus der Gunst Friedrich Wilhelm I. verdrängte. Noch hat Schiller den Katte in den Posa verschmolzen, und den jungen alten Fritz in den Carlos. Das Motiv der Verdächtigung der ehelichen Geburt der jungen Prinzessin ist aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth, Friedrichs Schwester. — Der ganze Carlos steckt darin, es fehlt nur das Motiv der Verliebtheit in die Mutter. —

Wenn die Schiller'schen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraushaben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände, die den Hamlet und Romeo zum Muster hatte, und wieder zum Don Carlos Vorbild geworden ist. Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vortheil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge; was die Sprache betrifft, stehen sie weit dagegen zurück. In den Zwillingen glaubt man schon in der ersten Scene mehr an den tragischen Ausgang als hier eine Zeile vor diesem selbst. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um sich in den Grad der Leidenschaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuschauer überrascht. Großartiger und gewaltiger sind die Zwillinge jedenfalls. — Das Heißwerden des Guido in demselben Maaße, als Aspremonte kälter wird, ist außerordentlich wahr; die beiden Hauptcharaktere sind trefflich kontrastirt. —

Shakespeare und die Alten.

— Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakespeare's vergleicht, fällt einem die Milde Shakespeare's auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten fast immer, hat er selten sich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit seiner Ausführung eine sehr weiße Mäßigung. Denn je furchtbarer der Stoff an sich, desto idealer muß die Ausführung sein, um die Wirkung jenes zu mildern. Die äußerste Naturwahrheit der Ausführung dagegen kann einem zu milden Stoffe nachhelfen. —

Das Peinliche in der Tragödie.

— Das Peinliche entsteht, wenn man zu lange geradlinig einen Weg verfolgen muß, an dessen Ende man etwas Schreckliches sieht, wenn man in unmerkbarer, steter Steigerung dem Schrecklichsten entgegengeführt wird, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, ohne ein zeitweiliges Abwenden des stieren Blickes von dem Kommenden. Das ganze Stück mag eine solche Klimax darstellen, aber im Großen und Ganzen, nicht bis in's Einzelnste durchgeführt. Es ist das Extrem der dramatischen Spannung und sehr schwer zu vermeiden in der concentrirten Form. — In der Shakespeare's thun schon die Verwandlungen große Dienste, die Kürze der einzelnen Scenen. Man sehe den Lear. Dasselbe Familienverhältniß wirkt künstlicher, da es zwischen den beiden Familien wechselt. — Das weniger dramatische Talent braucht die concentrirte Kunstform, die die stete Spannung begünstigt, um seiner schwächeren Kraft damit

empor zu helfen; das Starke braucht die freiere Form, in der wiederum eine natürliche Gegenwirkung gegen das Uebermaß der Kraft liegt. So müſſen Kunſtform und Kräfte ſich gegeneinander ausgleichen. Ein ſchwaches Getränk mag man zum Genuſſe concentriren, ein ſtarkes muß man verdünnen und mildern. Je weniger Gewalt ein Stoff beſitzt, deſto mehr wird er in concentrirter Form gewinnen; je gewaltiger der Stoff an ſich, deſto mehr wird es ihm gut thun, in freier Form behandelt zu werden. Das Zerlegen in kleine Scenen, die, abgerundet, jede für ſich ein Genrebild, einen Mimus bilden, zeigt ſeinen Vortheil im Fauſt und in den meiſten Stücken Shakespeare's, ſogar in den Räubern. Die eigentliche Menſchendarſtellung iſt nur in ihr möglich, auch die vollſtändige Motivirung, und der vollkommen klare Zuſammenhang. Wir müſſen den Menſchen ſehen, ehe ihn Leidenſchaft entſtellt. So wird es möglich, eine Geſtalt von allen Seiten zu zeigen, in allen möglichen Graden der Ab- und Anſpannung, in allen Nüancen von der hingebendſten Vertraulichkeit bis zur geſchloſſenſten Zugeknöpftheit, mit jedem Anderen ein Anderer, wie es der Augenblick fordert oder erlaubt, ſcherzend und ernſt. — Und all dieſer Realismus der Darſtellung wird deſto täuſchender, je idealiſtiſcher oder phantaſtiſcher das Darzuſtellende iſt. — Nur muß die Zertheilung in Scenen kein blindes Zerreißen ſein, bei dem alle Theilnehmer zu kurz kommen, die Stetigkeit des Ganzen darf dadurch nicht aufgehoben, ſondern muß im Ganzen und Großen erſt recht möglich gemacht werden.

Dramatiſche Technik Shakespeare's.

Die falſch verſtandene Shakespeare'ſche Form iſt ein unkünſtleriſches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche für das nicht antike Drama.

Shakespeare ſimplifizirt ſeinen Stoff auf's Möglichſte. Er exponirt nicht erzählend. Unmerklich wird man mit den Vorbedingungen bekannt. — Er legt ſeinen Stoff ſo, daß er völlig dramatiſch daliegt. Dann theilt er ihn in viele kurze Scenen, wodurch die Bewegung gewinnt. — Er macht lieber abſtrakte Expoſitionsſcenen, um die anderen nicht mit dem epiſchen Beiſatze zu verderben. Jede Handlung hat ihre eigenen Geſten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimath. Dies giebt er jeder, um ſie zu idealiſiren, und hält ſie auseinander. Bei der concentrirten Form iſt die Scene ein Raum, in den das Verſchiedenartigſte ſich geduldig zuſammendrängen laſſen muß, wo das Ineinanderſchreien der Stimmungen entweder gar keine aufkommen läßt, oder das Gefühl beleidigt. — Shakeſpeare würde in concentrirter Form wegen der Peinlichkeit der Spannung, Iffland in der freien Form wegen Mangels an aller Spannung unerträglich ſein. Man thue jedes Ding an ſeinen Ort. —

Die Räuber von Schiller.

Das iſt eine wirkliche Leidenſchafts- und Reue-, eine Gewiſſens-Tragödie, auch Charakter-Tragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive ſchwach, und daher das Ganze abenteuerlich erſcheint. Die kalte und die heiße Leidenſchaft ſtehen ſich in den Brüdern gegenüber;

die Handlung hat Fülle. Neben der Geſchichte der beiden Brüder und des Vaters läuft noch die Liebesgeſchichte, innig jener verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberſtehen in demſelben Verhältniſſe, wie in der Hauptgeſchichte; ferner die Rivalität Spiegelberg's und ſein verdienter Tod, die Treue Schweizer's, der Antheil Herrmann's und Daniel's. Wir ſehen einen Bruder, der den anderen durch den Vater verdirbt, und dann dieſen; der andere Bruder rächt ſich und den Vater an jenem; einen Böſewicht aus Realismus, einen aus Idealismus. Wir ſehen ein Mädchen, das zum Lohne ſeiner Treue in dem wiedergefundenen Geliebten einen Mörder vom Handwerk findet, nachdem ſie die Treue zu vermeinter Untreue faſt verleitet, einen Vater, vor Entſetzen vor dem Sohne, der ihn am Sohne gerächt, ſterben; ein Treueverhältniß zwiſchen einem Räuberhauptmann und ſeiner Bande, von der jener ſich durch den Tod ſeiner Geliebten, und durch das Aufgeben einer Rückkehr zu Tugend und Glück loskauft. Es iſt ein mächtiges, reiches Bild des Gewiſſens, wie es ſich bei Anderen anders geſtaltet, von leiſer Regung an bis zur Verzweiflung, von angemeſſenen Beſtrafungen wirklicher Schuld, ſo reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unſchuld keine Mißharmonie hineinwirft; übrigens leidet auch ſie, was ſie will, iſt auch Urheberin ihres Geſchickes. Ich halte die Räuber, den Problemen und der Kompoſition, alſo den Hauptſachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächſten kommt. —. Bei Fiesko hat ihn ſchon das franzöſiſche Beiſpiel beirrt.

Tragödie der gleichen Berechtigungen.

— Die ſogenannte Tragödie der gleichen Berechtigungen iſt concreter zu entwerfen, als die bloße Leidenſchaftstragödie, ſonſt wird ſie rhetoriſch werden. Dieſe Berechtigungen müſſen in der Form der Leidenſchaft auftreten, und ſolchergeſtalt durch Ueberſchreitung wirklich ſchuldig werden. — Da jeder Leidenſchaft eine größere oder geringere relative Berechtigung zu Grunde liegt, ſo iſt leicht begreiflich, wie die Kunſtphiloſophen auf den Gedanken kamen, dieſe Berechtigungen zur Hauptſache zu machen. — Des Ariſtoteles Hauptforderung an die Tragödie iſt von Shakespeare am meiſten in Romeo und Julia entſprochen worden. Eine Leidenſchaft, die den Helden zugleich verklärt, indem ſie ihn ſchuldig macht. — Die Helden ſind eigentlich an ſich ſelbſt ſchuldig, ſie ſind die Beleidiger und Beleidigten zugleich, denen wir die Selbſtbeleidigung wohl verzeihen müſſen, da ihr Leiden überwiegt in unſerem Gefühle. — So iſt die Schuld ſelbſt als ein Leiden dargeſtellt, wir bemitleiden nicht blos ihr Leiden, ſondern auch ihre Schuld. — Will man eine Tragödie gleicher Berechtigungen annehmen, ſo muß man dieſe Berechtigungen zu Leidenſchaften machen. — Die Perſon handelt wie aus einem inneren Rechte rückſichtslos heraus, die ſubjektive Berechtigung geht über das objektive Recht hinaus, wodurch die Schuld entſteht. Den kalten Beobachtern, die wenig Sinn für die poetiſche Wirkung der Leidenſchaft haben, fielen zuerſt die Stellen auf, in denen die relative Berechtigung ausgeſprochen iſt; daß dies Ausſprechen ſelbſt oft kein Glauben der Leidenſchaft, vielmehr ein Bemühen ſei, ſich dieſen Glauben an

ein Recht, nach dem ſie handle, ſelbſt einzureden, darauf verfielen die ſpekulativen Philoſophen nicht, denen die Pſychologie, die die Poeſie mit dem Leben verbindet, bei ihrer Abwendung vom Leben ferne, ja feindlich iſt.

Charakter- und Gefühlsſtärke des Helden.

— Es iſt nicht nothwendig, Menſchen von ſtarkem Charakter zu tragiſchen Helden zu wählen, aber vortheilhaft, ſolche mit ſtarker Empfindung. Denn unſer Mitleid proportionirt ſich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach ſeiner Größe an ſich, ſondern nach der Energie, mit welcher es ſich ausſpricht. So haben wir im Lear einen Menſchen, an dem nichts ſtark iſt, als ſeine Empfindungsweiſe und deren Ausdruck. —

Hamlet.

Im Hamlet macht das geiſtig Ueberlegene des Charakters hauptſächlich ſein und des Stückes Glück; die Wirklichkeit des Vorganges, durch welche jeder Ton, den die Menſchenbruſt hat, hervorgerufen wird; der ſchnelle Wechſel derſelben, der Weltlauf, wie er mit Anderen ihre Sprache ſprechen muß, und nach einer Scene im Konverſationsſtyl, ſo wie er wieder allein, wieder mit neuer Kraft und bereichert zu der Reihe von Vorſtellungen zurückkehrt, die er vorhin abgebrochen. Und wie mit ihm, der mit Allen ſpielt, wiederum das Schickſal ſpielt. Wie er vor ſich ſelbſt ſo ſchwach daſteht, als das Publikum die Anderen vor ihm ſtehen ſieht. Dazu mußte aber das Ganze ſo phantaſtiſch ſein, als es iſt. Und darauf gründet ſich der mächtige, künſtleriſche Eindruck Shakespeare's, daß er das Wunderbare verwirklicht.

Wären seine Stoffe eben so wirklich als die Behandlung, kein Mensch könnte sie ertragen. —

Wo die Natur im höchsten Grade des Affektes stumm ist, oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längeren Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht. Z. B. Hamlet, wie ihm der Geist erscheint. Hier sind die seltsamsten, verworrensten Bilder am Platze. Das, was die Natur wirklich spricht, aber der gelähmte Mund nicht austönen kann. Dies ist das Plastischmachen des in der Natur Dünnen.

Charakter und Situation.

Bei Julius Cäsar ist so recht auffallend, wie viel mehr es Shakespeare um die Personen zu thun ist und ihre Entwickelung und Ausmalung, als um die der Situation. Schiller würde uns ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben haben, dagegen die Situation desselben zu Cäsar als des Lieblings und doch Feindes auf's Genaueste in schimmernden Tiraden entwickelt haben, aus dem Munde aller Personen, besonders des Brutus selbst. Gewiß ist's, die Weise Shakespeare's ist dramatischer, denn die Entwickelung eines Charakters kann nur durch Handlung geschehen, während die Entwickelung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyrischer und zur Reflektions-Rhetorik führen wird. Die Charakterentwickelung, also das Charakterdrama, kann das Rhetorische nicht gut brauchen, weil es eine gewisse Unmittelbarkeit der Sprache verlangt; die Sprache als Sprache kann sich hier nicht so gehen lassen. Sie muß immer ein Mittel

Digitized by Google

der Charakteriſtik bleiben. Hier zeichnet ſie die Geſtalt ſelbſt in ihren genauen Umriſſen, dort umwallt ſie dieſelbe wie ein weiter Prachtmantel. — Bei Shakespeare urtheilen die Perſonen, eine über die andere, nach ihren charakteriſtiſchen Geſichtspunkten, bei Schiller wird die Situation nach verſchiedenen Geſichtspunkten betrachtet, nach dem Verhältniſſe der Perſonen zur Situation. Dort ſind es die Geſtalten, die ſprechen, hier der Dichter. — Der objektive Dichter tritt hinter ſeine Figuren zurück, dem ſubjektiven ſind ſie nur Spiegel, in denen er dem Leſer, Hörer oder Zuſchauer ſein eigenes Bild zurückwirft. — Die Extreme des Charakterdramas ſind Trockenheit und Härte der Sprache, aus Streben nach Wahrheit des Ausdruckes; die des lyriſchen Situationsdramas iſt Schönrednerei aus Streben nach Schönheit, dort wird immer ein gewiſſer Realismus, hier ein gewiſſer Idealismus ſich vordrängen. Der Realiſt wird daher zum Charakterdrama, der Idealiſt zum Situationsdrama durch ſeine Natur genöthigt, und ebenſo wird einem Volke von Idealiſten ganz natürlich das Situationsdrama beſſer gefallen, und umgekehrt. Der Idealiſt iſt vorwiegend lyriſcher Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun iſt, als um Das, was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt, daher wird bei einem Volke von Idealiſten vorzugsweiſe die lyriſche Kunſt blühen, in der Malerei die Landſchaft, in der Dramatik das Lyriſche, d. i. das Situationsdrama. Das geht weiter. So wird ein Volk von Realiſten auch in der Politik wirklich objektive Zwecke verfolgen um ihretwillen, ein Volk von Idealiſten nur der Gefühle wegen, die durch den Kampf aufgeregt werden. Das eine wird von praktiſchen, das

andere von äſthetiſchen Idealen beſtimmt. — Der engliſche und der franzöſiſche Nationalcharakter verhalten ſich wie Stolz und Ehrgeiz. —

Spannung im Drama.

— Je größer die Spannung eines Stückes, deſto leidenſchaftlicher verlangen wir vorwärts zu kommen, deſto leidenſchaftlicher verabſcheuen wir Alles, was uns hemmt. Wer eilt, um etwas zu erfahren, deſſen Wiſſen er leidenſchaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten ſeines Weges haben, und für das Schönſte, Witzigſte, was ihm ein Begegnender mittheilt, für die geiſtreichſte, amüſanteſte Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter anderen Umſtänden ſtundenlang lauſchen könnte, los zu werden ſuchen, je ſchneller, je lieber. Eine Regel wäre alſo: in Stücken mit großer Spannung immer das einfachſte Wort zu wählen; und wenn man durch detaillirte Charakteriſtik und geiſtreichen, poetiſchen Dialog wirken will, dazu einen Stoff ſich zu wählen, der einer leidenſchaftlichen Spannung nicht bedarf. — Je bewegter äußerlich die Handlung, deſto breitere Behandlung iſt nöthig, wenn das Stück einen poetiſchen Eindruck machen ſoll. Je weniger eigentliche Handlung ein Stück hat, deſto mehr äußere Bewegung, und ſei es nur durch Verwandlungen und Auf- und Abtreten der Perſonen und mimiſche Belebung, ſuche man ihm zu gewinnen. —

Oekonomie des Dramatikers.

In allen Shakespear'ſchen Stücken iſt die Handlung, die eigentliche, das Handeln möglichſt einfach, es wird

aber derſelben durch Kunſt der Schein einer reichen Handlung gegeben. Eine große Situation, aber dieſe vollſtändig ausgebeutet. Im Hamlet iſt die Situation, die tragiſche, durch das ganze Stück: Hamlet ſoll ſeinen Vater rächen und kann die Entſchloſſenheit dazu nicht gewinnen. Im Lear das Leiden des Vaters durch die undankbaren Töchter. Im Romeo der Kampf der Liebe zweier Menſchen gegen den Haß ihrer Familien. —

Das Bemühen, das Entſtehen eines Charakters durch eine große Anzahl von Umwandelungen zu führen, muß ich aufgeben, vollends zweier oder noch mehrer. Es finden ſich auch im Anfange einer engen Handlung genug dramatiſche Momente, aber in kleinen Schritten. Jene Aufgabe kann nur die epiſche Poeſie löſen, die nicht eine Anzahl von Perſonen zugleich in ſtetiger Folge vorſchreitend darzuſtellen gezwungen, ſich Sprünge erlauben darf, die bloße Reſultate geben darf, wo ihr der Raum fehlt, oder wo die ſtetige Entwickelung nicht Gehalt genug fände. —

Zu aller Illuſion gehört eine gewiſſe Breite; erſt wenn man ſich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu ſie führen kann. Alles, was etwas jäh erſcheint, und aus der Illuſion reißen könnte, Alles, was etwas gewagt und fremd, wenn auch nicht unwahrſcheinlich iſt, verlangt Vorbereitung. Wie bereitet Shakespeare ſeine Geiſterſcheinung im Hamlet vor! Womöglich müſſen alle Kräfte des Zuſchauers auf dergleichen vorbereitet ſein. Der Verſtand durch den Cauſalnexus, die Phantaſie durch die Stimmung ꝛc.

Vor Allem nöthig iſt eine, in einfachſter Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zuſammengeſetzten Gerüſte bedürfen und ebenfalls

in einfachſter Erzählung hinreichend und klar erſcheinen. Der Gang gleichmäßig, nur nach dem Ende zu beſchleunigt, immer aber noch einen Grad von plaſtiſcher Ruhe feſthaltend. Die Uebergänge nicht zu jäh. — Je gewaltſamer die Handlung deſto idealer die Sprache, deſto ruhiger der Gang. —

Kaufmann von Venedig.

Bewundernswürdig die Gruppirung der drei Handlungsſtämme im Kaufmann von Venedig. Der Hauptſtamm iſt die Antonio-Baſſanio-Shylockgeſchichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde, mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigſte, die Erwerbung der Porzia durch Baſſanio; was von der Baſſanio-Porziageſchichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem erſten Hauptſtamme, ſowie ihr erſter Beginn die Anleihe in jenem motiviren mußte. 3. Die Lorenzo-Jeſſikageſchichte, die eigentlich nur zur Verſchärfung von Shylock's Bosheit und Gemüthshärte das Motiv geben muß. Wenn man will, iſt noch ein vierter Stamm vorhanden, deſſen Held Lanzelot. Nothwendig iſt er eigentlich nur für den dritten Handlungsſtamm als Liebesbote. —

Ideale Charaktere, Miſchung, Widerſprüche.

Man findet in Shakespeare's Helden die heterogenſten Charakterbeſtandtheile, und in der That beruht darauf zumeiſt ihre Wirkung. Das Anziehendſte im Hamlet iſt ſeiner Stärke und Schwäche Kontraſt. Stärke und Schwäche kann dieſelbe Quelle haben, und muß das unbedingt in der dramatiſchen, überhaupt in der poetiſchen Geſtalt, ſonſt hebt der Widerſpruch die Wahrheit derſelben auf. Die Stärke bezahlt ſich mit Schwäche,

jeder Vorzug mit einem Mangel. Der Menſch kann nicht die verſchiedenen Seiten ſeines Weſens in gleicher Stärke beſitzen, vollkommene Weſen ſchafft die Natur nicht. Concentrirt ſich ſeine Geſammtkraft hauptſächlich nach einer Richtung hin, ſo müſſen die anderen Richtungen weniger ausgebildet erſcheinen, beſonders die jener entgegengeſetzte. In der That finden wir dies an jedem Menſchen, und der ſogenannte Charakter beſteht ja eben im poetiſchen Sinne, in einer gewiſſen Einſeitigkeit. Manche Gemüthseigenſchaften fehlen manchen Menſchen faſt ganz, z. B. Muth. Deſto größer wird in der Regel ihre Geſelligkeit ſein. Je weniger ſie ihren eigenen Kräften zutrauen, je mehr werden ſie ſich an fremde anlehnen. In Fällen freilich, wo die Geſelligkeit Muth verlangt, wird der Muthloſe allein gehen, wie der Muthvolle, wenn nicht die Geſellſchaft ihm die Gefahr getheilt zeigt und er ſich lieber mit der Maſſe fortreißen läßt, als daß er ſich auf ſich allein ſtellte. — Der Mann, der zu praktiſchem Thun aufgelegt, wird ſelten eine große Phantaſie haben, der Phantaſiemenſch zu praktiſchem Thun weder Luſt noch Geſchicklichkeit zeigen. Der Grübler wird ſich nicht ſchnell oder gar nicht zum Handeln entſchließen, der Freund ſchnellen Handelns wird nicht immer überlegt handeln. Der Sanfte wird vor gewaltſamer That Scheu tragen. Der Schwache wird ſich ſo lange hudeln laſſen, bis er aus Verzweiflung gewaltſam wird, er kann dadurch zum Verbrecher werden, während feſtes, ruhiges Entgegentreten zur rechten Zeit ihn und ſeinen Feind gerettet hätte. Hier ſcheint auch ein Charakterwiderſpruch zu ſein. Es ſind dies intereſſante pſychologiſche Probleme, die tragiſche Geltung haben.

Idealität, Styl.

Die Doppelfabeln bei Shakespeare wie die Doppelorgane am menschlichen Körper; die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen, durch welche die Eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend, und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut, dem wird es klar, daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele in's Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff, den die eine machte ohne den entsprechenden der anderen, keine bewegt sich bloß mechanisch, einem lokalen Reize nachgebend. Was beide bewegt, bewegt sie jederzeit als ein nur Eines, Ein Zweck, die Seele derselben tragischen Idee. — Schiller's Charaktere sind selten ideal, d. h. künstlerisch ideal; sie sollen Ideale vorstellen, d. h. ideale Menschen, Menschen von hoher Vollkommenheit, womöglich Muster nach allen Seiten hin. — Ein dramatischer Charakter muß einen Kern haben, Etwas, was ihn in den verschiedensten Situationen immer als denselben erscheinen läßt; dieser Kern ist die Idee des Charakters. — Bei Shakespeare belebt jederzeit eine Idee die ganze Handlung, eine Idee jeden Charakter; Idee und Erscheinung decken sich vollständig; bei Schiller dagegen sind immer fremdartige Ingredienzen in die Handlung aufgenommen, sowie in die Charaktere. — Handlung und Charaktere kann der Dichter nicht so brauchen, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, von der sie nur Stücke sind, er muß ihnen Totalität geben. Das haben Shakespeare und Göthe gethan. Beide haben

Handlung und Charaktere losgelöst aus dem ganzen Weltzusammenhange, und wiederum ein Ganzes aus ihnen gemacht. Beide sind ideal. Ihre Handlung, ihre Personen haben Einheit und Ganzheit, Schiller's nicht. — Merkwürdig, wie wenig eigentliche Handlung z. B. im Egmont ist, d. h. wie wenig darin geschieht. Alles ist Exposition der Situation und der Charaktere. — Die Exposition machen bei Shakespeare stets untergeordnete Figuren, wenigstens nie die Hauptfigur, um das Pathos des Charakters nicht zu stören. So der Stand des Krieges, sein Beginn im Lear. Lear kümmert sich bloß um sein Pathos. Im Macbeth Rosse, der alte Mann. Und hat eine Hauptfigur dergleichen, so ist es gewiß im Zusammenhange schon bis zum Abstrakten deutlich von solchen Exponenten dem Zuschauer bekannt gemacht, und die Hauptperson kann ganz nach Bedürfniß ihres Charakters und ihrer Leidenschaft damit handthieren. Die Alten reinigen ihre Stücke von dergleichen Bestandtheilen, wenn nicht schon der von anderen Dichtern ihnen vorbereitete Stoff ihnen diese Arbeit ersparte. Shakespeare, der bei seinen reichen bewegten Handlungen und historischen Hintergründen ihrer nicht entbehren kann, scheidet sie doch auch aus dem pathetischen Hauptvorgange und schaltet sie, wo nöthig, in ausdrücklichen Expositionsscenen zwischen Nebenpersonen ein, und zwar mischt er ihnen wenig oder gar kein Pathos bei, damit die Klarheit des Verständnisses nicht darunter leide. —

Agnes Bernauerin von Hebbel.

— Das Stück, welches unter allen Hebbel'schen den schwächsten Eindruck auf mich gemacht hat. Ich glaube

die ſchlimmſte Eigenſchaft eines dramatiſchen Werkes iſt, wenn es kalt läßt. Dieſe beſitzt dies Stück in hohem Grade. Hebbel hat zu zeigen alle Mühe aufgewandt, daß ſein Ernſt das Schreckliche glaubt thun zu müſſen, und daß er's ungern thut. Das erſte iſt ihm doch nicht ganz gelungen; wenn es aber auch ihm gelungen wäre, was wäre ihm nun damit gelungen? Iſt es die Aufgabe der Tragödie, unſerem Verſtande zu erklären, was unſerem Verſtande wehe thut, was unſerer Sinnlichkeit gleichgültig bleibt? Seine Behandlungsart fordert von unſeren Kräften nur den Verſtand auf. Wir fühlen uns höchſtens geneigt, mit ſeinem Ernſt über die Verſtändigkeit ſeiner Gründe verſtändig zu disputiren. Ich denke aber, wir ſollten fühlen. Wir ſollten mit Perſonen, für die wir auf's Wärmſte uns zu intereſſiren uns gezwungen fühlen, ihre Leiden leiden, ihre Hoffnungen hoffen, für ſie fürchten, und zuletzt, wenn die Furcht ſich realiſirt hat, mit ſüßem Schauder die Nothwendigkeit des Vernünftigen verklärend über dem Schmerze der Leichen ſchweben ſehn. Göthe hat Recht, wenn er den Verſtand in die Tragödie nur in Nebenpartieen entriren laſſen will. Einige finden das Stück wenigſtens techniſch lobenswerth, als ein effektvolles Theaterſtück. Ich nicht. So z. B.: Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Kataſtrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als da der Sohn Wilhelm's todt iſt. Wir erfahren, daß etwas geſchehen iſt, das, wenn wir ſeine Folgen hätten ahnen können, uns tragiſche Furcht erregen konnte. Warum die Sprache ſo epigrammatiſch? Wir bleiben ohnedem ſchon zu kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache

ſcheint ihm das eigentlich Dramatiſche, und ihm zu Liebe behandelt er die Hauptſachen als Nebenſachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenſchaft, nicht die Wucht des Thatſächlichen, nicht tragiſches Mitleid und Furcht iſt es, was ihm zuerſt aufgeht, und ihn zum Weiteren reizt, ſondern epigrammatiſche Dialogfragmente. Bei Grabbe war's ein Aehnliches. Der Dialog iſt um nichts dramatiſcher, als in ſeinen früheren Stücken, ſeine Perſonen ſprechen, nur um ihre dialektiſche Kunſt zu zeigen. — Hebbel nennt einmal Leſſing nüchtern; wie ſoll man ihn nennen? Er iſt heiß, wie es Schneewaſſer iſt, von dem die Kinder klagen, es brenne ſie an die Haut. — Bei Shakespeare iſt immer Erregung von Gefühlen die Hauptſache. Naturlaute, gegliederte. Manche Monologe ſind bei ihm nur in Worten auseinandergelegte Schmerz- oder Wuthſeufzer. —

Ariadne von Gruppe.

In Gruppe's Ariadne finde ich mit freudigem Erſtaunen in der Charakteriſirung der Sophokleiſchen Kompoſitionsweiſe bis in die kleinſten Züge hinein das Ideal dramatiſcher Darſtellung, wie ich's mir vorzeichnete und zu realiſiren ſtrebte, ſchon ehe ich etwas von Sophokles geleſen. Sie läßt ſich auf zwei Grundthätigkeiten reduciren, oder Grundgeſetze, davon die eine auf Darſtellung, die andere auf die Ausbringung jedes dargeſtellten Zuges zur höchſten Wirkung geht. Das erſte heiſcht Verwirklichung jedes Momentes der Idee, das andere richtige Berechnung im Arrangement dieſer Verwirklichungsmomente. — Mir iſt dies in der Muſik aus der polyphoniſchen Schreibart aufgegangen. — Sophokles giebt

ſeiner tiefſten Abſicht den Schein vollkommenſter Abſichtsloſigkeit. Darin iſt er Niemand ähnlicher als Shakeſpeare. Beide ſind vollkommene Meiſter im Vorbereiten, und darin liegt das Geheimniß der Nothwendigkeit. — Das Vorbereiten habe ich wiederum aus der Muſik, und zwar beſonders von Beethoven gelernt. Wie bei Shakeſpeare, ſcheint bei ihm die bunteſte Fülle von Modulationen zu herrſchen, was angehende Dichter und Komponiſten leicht irre führt. Tritt man näher hinzu, ſo bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Nothwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritte der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart, zeigt der Komponiſt dieſe ſchon. Er ſtrebt ihr zu, die noch herrſchende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerſtand immer ſchwächer. Wir haben ſchon das vollſtändige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu ſein ſcheinen. Dennoch überraſcht uns das wirkliche Faktum des Ueberganges. Durch das vorhergegangene Zögern erſcheint uns die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne; wie die offene Erklärung eines Schrittes, der eigentlich ſchon gethan iſt. — Sophokles' und Shakespeare's Figuren haben eine Zuverſicht auf ſich, eine Selbſtändigkeit, die ſie zu objektiven Weſen zu machen ſcheint. Sie zwingen uns mit, an ſie zu glauben. Eine abſolute Verkehrtheit kann nie dieſen Schein geben. Sie müſſen in dem, was ſie meinen und glauben, ſich ſelber recht zu haben ſcheinen. Dadurch erſcheinen ſie auch uns als ſelbſtändig und in ſich gegründet. Sophokles hat ſeine Fi-

guren dieſes ihr Recht ſo ſtark und überzeugt ausſprechen laſſen, daß diejenigen Beurtheiler, die Gedanken ſuchen in einem objektiven Gedichte, und nicht concrete Anſchauungen, Geſtalten, — dieſes Recht für den Zweck der Geſtalten hielten, zu deren ſelbſtändigem Abheben vom Grunde des Ganzen es doch nur das Mittel war. Für die Geſtalten der tragiſchen Kämpfer hatten ſie keinen Sinn. Ihnen ſchien nun die Hauptſache der Kampf dieſer wirklichen oder vermeintlichen Berechtigungen der Perſonen, nicht der Kampf der Perſonen ſelbſt, in denen ſie vielmehr die an ſich gleichgültigen Träger von jenen ſahen. Sei es, daß ihr Gefühlsvermögen durch das Ueberwiegen der Reflexionsrichtung abgeſpannt oder nur verdunkelt war; ſie fühlten das Schickſal der Perſonen nicht, was doch eigentlich der Zweck des Dichters war. Statt die Perſonen anzuſchauen, und mit und für ſie zu fühlen, ſtatt mit Phantaſie und Gefühlsvermögen das Gedicht aufzufaſſen, vernichteten ſie dieſes als Gedicht, und machten, was dazu ſich hergab, jene einzelnen Berechtigungen zum Stoffe für die Thätigkeit ihres Verſtandes. Wenn ſie nun über das Drama philoſophirten, machten ſie den umgekehrten Weg des Künſtlers. Und das hätte ſein mögen, wenn ſie nur nicht abſichtlich und unbewußt dadurch die Künſtlertalente auf denſelben umgekehrten Weg ſich nachgezogen hätten. Dadurch aber entſtand das wunderliche Zwitterding von Philoſophie und Poeſie, das uns jetzt von ſo vielen Seiten, namentlich von den Künſtlern dieſer Richtung, als die einzige zeitgemäße und darum berechtigte Poeſie vorgehalten wird. — Mein dramatiſches Streben war im Anfange: Erweckung möglichſt vieler und ſtarker Gefühle, die in

Eine Hauptſtimmung fortgeleitet, mälig zu einem gewaltigſten, überwältigenden anwachſen ſollten. Alſo ein reicher, in ſeinen Einzelheiten ergreifender Stoff, deſſen Idee und Inhalt in allen ſeinen Momenten dargeſtellt, wobei dieſe Momente ſo geordnet, daß jedes an die Stelle kam, wo es an ſich und für's Ganze am fruchtbarſten ſtand. In dieſer Anordnung aber nun wiederum die tiefe Abſicht und künſtliche Berechnung noch künſtlicher verſteckt hinter dem Scheine zufälliger Wirklichkeit. Deßgleichen die poetiſchen Intentionen nicht abſtrakt in den Worten der Perſonen ausgeſprochen, ſondern in ihrem Thun und Verhalten dargeſtellt; beſonders aber die Phraſe und alles Hohle in Geſtalten, wie in Handlung und Worten vermieden. Dieß Alles faßt ſich zuſammen in dem Begriffe: Tiefſte Abſicht und ſcheinbar vollſtändige Abſichtsloſigkeit. Ferner das Wirken durch ſcheinbare Widerſprüche in Charakter und Handlung, und dies beſonders da, wo ich etwas Verſtecktes ſtark herausheben wollte. Aber die Kritik nahm den Widerſpruch als eine Nachläſſigkeit und als ein wirkliches Sichwiderſprechen des Autors und ſuchte nicht weiter; während ich durch den Schein des Widerſpruches den Hörer oder Leſer ſpornen wollte, ihn zu löſen zu ſuchen und dabei meine Intentionen zu finden. Charakteriſtik, wiederum möglichſt hinter ſcheinbare Abſichtsloſigkeit verſteckt. Während die Hebbel'ſchen Figuren ſich was auf ihre Eigenthümlichkeit wiſſen und damit erzählend dickthun, kennen meine ſich ſelber nicht, und ſchildern ſich ohne, ja wider ihren Willen. Und ſtets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die Anderen in Hinſicht

auf den Anſpruch der Familie auf das Hohenprieſterthum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen ſo glänzt, hinter Dem, was er thun wird, als kleinlich, eitel, verſchwinden wird, und er die vorübergehende Verdunkelung wählt, um dann um ſo heller vor ſich ſelbſt zu ſtrahlen. Er ſteht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieſer Stolz ſteigert ſich in ihm bis zu dem: wenn ich es laſſe (Israel), dann iſt's verloren. Er verachtet in ſeinem Stärkeſtolze die Schwächen ſeines Volkes den Fanatikern gegenüber, und muß zuletzt ſeh'n, daß eben dieſe Schwächen geſiegt, und nicht ſeine Stärke. Dies eben iſt ſein Leiden. Im Erbförſter, meint Jul. Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Förſters getäuſcht, und ſie für ſittlich halte, während ich ja eben die Folge ſchilderte, die des Förſters Verbergen ſeiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Aeußerlichen zugewandten Charakter der Förſterin geübt. Die Vertrauensloſigkeit dieſer Ehe geht ja eben auch aus der Iſolirung des Förſters von dem Gewöhnlichen hervor. Es iſt das ein Theil ſeiner tragiſchen Schuld, und meiner Intention. — Der Menſch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen, beſtimmten That auf ſeine Umgebung, er wirkt, ohne es zu wiſſen und zu wollen, in jeder ſeiner Aeußerungen. Er iſt nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied ſeines Schickſals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Kataſtrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schickſal iſt die Totalſumme aller Wirkungen ſeiner Eigenthümlichkeit. — Ich glaube, ich habe mich von der philoſophiſchen und der rein verſtändigen Kritik zu ſehr irre machen laſſen. — Sophokles bedarf bei ſeiner darſtellenden Poeſie re-

tardirender Momente, um plaſtiſch und poetiſch zu bleiben; die in's Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixirt. Bei Shakespeare thun dieſen Dienſt die eingeſchalteten komiſchen Partieen, die Verwandlungen, und das Ueberſpringen auf einen der anderen Handlungsſtämme. Dadurch wird das der Poeſie gefährliche Zuſtarkwerden der Neugier gezügelt, und immer ſoviel Ruhe im Zuſchauer reſervirt, als zum Genuſſe der Poeſie nothwendig iſt. Doch iſt dies wohl auch durch charakteriſtiſchen und poetiſchen Gedankengehalt zu erreichen. — Dieſelben Kunſtgriffe kehren übrigens ſo oft bei Sophokles wieder, daß die Naivetät des Aeſchylos, die gar nicht ſucht, was in dem engen Umfange doch ängſten muß, dieſem geeigneter erſcheint. Eigen iſt's, daß Gruppe einige wenige Kunſtgriffe, die er in dem belobten Stücke, immer dieſelben, angewendet findet, als das Gepräge eines größten Dichters auspreiſt, da man eher glauben ſollte, er wolle damit das an ſeinem Lieblinge immer klebend beweiſen, was man Manier nennt. Shakespeare iſt ihm regellos; wahrſcheinlich, weil er nicht auf jeder Seite bei ihm die nämlichen, immer wiederkehrenden Leiſten findet, weil er ſich bei Shakeſpeare vergeblich nach Schablonen umſieht, die für alle Stoffe paſſen, oder vielmehr, für die jeder Stoff paſſen ſoll, er mag wollen oder nicht. Wer einen großen Begriff von Shakespeare erhalten will, der leſe nur Gruppe's Ariadne. Dann wird er erſt gewahr werden im Kontraſte mit den wenigen, kleinen, immerwiederkehrenden Tänzerpas, wie reich, groß Shakespeare iſt, und wie ewig neu. —

Richard III.

— Die Einheit liegt gewöhnlich bei Shakespeare in der Idee des Hauptcharakters, so z. B. im Richard III. — Ich glaube: für die historische Tragödie im großen Style, wie Lessing sich ausdrückt, ist Richard II. das Hauptmuster, nach ihm Richard III. Wie seine Novellenstücke Typen des Privatweltlebens im Einzelnen und Ganzen, so sind auch die historischen Typen des historischen Weltlaufes, ein Spiegel, ein Lehrbuch. — Das Stück ist durchaus Geschichte, und von einer Idealität, daß keines der Schiller'schen nur von Weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisirung irgend eines besonderen Stückes Geschichte. Alles ist typisch und allgemein, so charakteristisch es ist. Es sind weder novellistische Elemente darin, noch irgend ein historisches Element novellistisch aufgefaßt und gewendet. — Die Einheit des Stückes liegt in der Einheit des Charakters, oder, wenn man will, der Rolle des Richard, in der erschöpfenden Darstellung einer solchen Natur. Freilich ist diese Natur dadurch außerordentlich geschickt, dem Stücke solche Einheit zu geben, da sie nur eine einzige Intention hat oder ist. Shakespeare's dramatische Kunst ist auf die Schauspielkunst basirt, und diese betrachtet er als Menschendarstellungskunst, d. h. nicht als Kunst der Darstellung eines einzelnen, zufälligen, sondern eines Typus, eines realistischen Ideals, eines Gattungscharakters. Die einzelne, zufällige Existenz, das Individuum im engsten Sinne hat keinen Maaßstab, es ist keinem anderen ähnlich, sich selber nicht und giebt da-

her weder dem Gemüthe noch dem Verſtande ein Intereſſe. Der Verſtand erfreut ſich an der Konſequenz, an dem Geſetzmäßigen. Alles dramatiſche Intereſſe beruht auf Erwartung. Man ſieht vorher, wie ſolch ein Charakter in ſolchem Falle ſich benehmen, wie er handeln wird, das beſchäftigt, es iſt keine leere Spannung; und kommt der Fall, und die Vorherſehung bewährt ſich, ſo fühlt ſich unſer Verſtand geſchmeichelt und befriedigt, und wir haben das Gefühl der Nothwendigkeit des Vorfalles. —

Timon von Athen.

— Hier iſt die Betrachtung die Hauptſache. Die Fabel iſt ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und ſeine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze typiſch. Ein „ſo geht es, wenn Einer ſo iſt". So ſchmeichelt alle Welt dem gutmüthigen Verſchwender; ſo laſſen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat, ſo kommen ſie wieder, wenn er von Neuem ſeine Wirthſchaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Verſicherungen. Mit ſolcher Zuverſicht geht er ſie an, um ſeine Gutmüthigkeit wett zu machen. Mit ſolchen und ſolchen Ausflüchten verſagen ſie's ihm dann. So ſchlägt dann ſein Uebervertrauen, ſeine thörichte Liebe in Menſchenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hauſe und Hofe in's Elend geht. Mit dem Anfange des vierten Aktes, wo Timon dies thut, nimmt das Typiſche im engeren Sinne ſein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des allgemeinen Weltlaufes; nun wird das

Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmüthigen Verschwender; nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde. — Es fragt sich, ob es ein Stück geben kann, das bis zum Ende typisch wäre? — Shakespeare's Poesie ist die Poesie des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Aehnlichkeit mit der Aesopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz Lebensweisheit zu lehren. — Er stellt Gesetze des Weltlaufes dar, und überläßt der Wahrheit und Innigkeit seiner Ausführung den Effekt. — Bei der Tragödie muß Alles vom Anfang bis zu Ende auf Erweckung Eines und desselben Gefühles, das sich nur immer mehr steigern muß, angelegt sein. —

Heinrich VI. 1. Theil.

— Mir wird immer deutlicher, daß daß Muster Schiller's für seine späteren Stücke hier zu suchen ist. Hier ist die Würde, der Pomp der Repräsentation, die Geistesgegenwart, Schärfe und rednerische Kunst in den witzigen Repliken, die innere Gluth der politischen Leidenschaften, die gewandte Rhetorik der Intrigue unter der Gemessenheit höfischen Anstandes, und des stolzen Bewußtseins des kriegerischen hohen Adels, abwechselnd mit dem vom Gefühle der äußeren Würde zurückgehaltenen, oder diesen Damm durchbrechenden Affekte. Der breite Pinsel, der gemessene Gang. Im Wallenstein verräth selbst die epische Ausbreitung des Stückes dies Muster. Erst in der Maria Stuart gewann er eine beschränktere, geschlossnere Form dazu. Nur mischte Schiller

ſentimentale Elemente ein, die oft mit dem Uebrigen in Widerſpruch ſtehen, er ließ die Situation überwiegen, und die Charakteriſtik zurücktreten. Und dies geſchah mit jedem Stücke bis zur Braut mehr. Das Allgemeine, dem griechiſchen Chor Entſprechende, das ſchon in dieſem Heinrich liegt, wie das Lyriſche im Gefühlsausdrucke gewann es bei Schiller über das darſtellende Element, das im Heinrich überwiegt, wenigſtens jenem gleich ſteht. Dann fing er an, die Schuld der Perſonen immer mehr zu bemänteln, markirte die Abgänge und Aktſchlüſſe ſtärker. Er gab die würdevolle Repräſentation auch den Perſonen der niederſten Stände, hob die Wahrheit derſelben dadurch auf. — Sie wurde ein Breterdecorum. Die, welche Schäfer repräſentirten und Engländer und Deutſche der neueren Zeit, hatten nun altgriechiſches Schickſal. — Ich glaube, wer die wahre hiſtoriſche Tragödie kultiviren will, muß von Schiller wieder zu Shakeſpeare zurückkehren, wenn auch nicht zu Heinrich VI., doch zu Richard II.

Lyriſches und Rhetoriſches im Drama.

— Zu vermeidende Klippen ſind: das abſtrakt Lyriſche und Rhetoriſche; es müßte immer charakteriſtiſch, alſo darſtellend ſein. — Eine eben ſo nothwendige Kunſt iſt die, das an ſich Gleichgültige, Das, was weder Affekt noch Verſtandesbeſchäftigung erweckt, poetiſch zu beleben. Weil ich mir dieſe Kunſt nicht zutraute, habe ich in meinen Kompoſitionen dergleichen Scenen gänzlich vermieden. Aber ſie müſſen ſein als Ausgangs-, Durchgangs- und Ruhepunkte. Ein Bild muß Mitteltinten haben, nicht bloß Lichter und Schatten; ſie ſind unum-

gänglich nothwendig zur Haltung, zum Abheben. Sie sind die Basis der Effekte, und der Maaßstab für diese. — Noch Eins. Die Größe der tragischen Gestalten ist in der Ausführung nur dadurch möglich, daß sie immer mit ihrem Pathos zu thun haben. Alle Enumerationen und Verstandesdetail machen sie sinken. — Shakespeare hat deßhalb in seinen Nicht-Historien das Pathos, die eigentlich tragische Handlung, völlig von dem Begebenheitlichen, die Poesie von der Prosa geschieden. Jenes giebt die eigentlichen Spielscenen und ist Sache der Hauptpersonen, dies ist in ausdrückliche Expositionsscenen verwiesen, wo es mit abstrakter Deutlichkeit eingeschärft wird. So leidet weder die Klarheit über den Zusammenhang des Begebnisses, noch die Einheit der Leidenschaft und der Stimmung darunter. Eine solche Spielscene beginnt, spinnt sich fort und hallt aus, ohne von prosaischen Momenten gekreuzt zu werden. — Nothwendigst: die Auseinanderhaltung des historischen, Novellen- und Sagen-Dramas. —

— Shakespeare motivirt die Möglichkeit der Schuld, die eine That ist, durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Besonderheit desselben, sondern durch eine Leidenschaft, die Jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder weniger fühlt; er läßt sich von der Phantasie des Zuschauers einige Points vorgeben. Eher läßt er die Helden durch andere Personen und eignes Gewissen von der That abzulassen mahnen, als daß er sie durch Nebenumstände zu derselben drängen lassen sollte. Seine Helden sind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erscheint Schuld und Strafe im vernünftigen, gerechten Zusammenhange. — Ohne

seine Form ist Shakespeare nicht mehr Shakespeare. Die große Anzahl von Scenen macht es ihm möglich, eine Situation länger zu fixiren, die Personen uns dadurch immer vertrauter zu machen. — Die Ausmalung des Seelenzustandes mit großer Wahrheit und Belebung durch Aktion ist seine Hauptabsicht, also wirklich Menschendarstellung; die äußere Handlung wird kürzer, abstrakter, energisch abgemacht. Die Handlung sind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzustand, das Fleisch. Sein Zweck ist, eine reiche Folge von ergreifenden Zuständen, Gefühlsausbrüchen, von Zügen einer gewissen Charakterart, kurz einen ganzen, interessanten Menschen sich vor uns ausleben und uns ihn mit durchleben zu lassen, eine ganze Existenz darzustellen. Die Fabel ist ihm bloß ein Mittel dazu, und so behandelt er sie auch. Ein Beweis für diese Aeußerung, daß es uns nicht einfällt, über die Anekdote mit ihm zu rechten, daß wir selbst also durch seine Behandlungsart gezwungen sind, nicht mehr Gewicht auf seine Geschichten an sich zu legen, als er selbst darauf legt. Er will uns ein ganzes Leben, aber ein erhöhtes, ein potenzirtes durchleben lassen in Einem Abende. — Er zeigt in jeder Tragödie, wie sich ein Mensch ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit diesem Leiden nun kämpft bis zu seinem Untergange. —

Lear.

— Ungeheuer gedrängt wegen Reichthum des Stoffes. — Außerordentliche Kunst, diese Massen so zu entwickeln, daß Alles klar ist, der ganze Zusammenhang, und doch auch das Gefühl und die psychologische Aus-

Digitized by Google

malung überall an ihre Stelle und zu ihrem Rechte kommt. Wunderbare Perſpektive, in die alle Figuren in Gruppen geſammelt, von denen keine die andere verdeckt, und in der jedes Einzelne ſo hervor- oder zurücktritt, wie ſeine Wichtigkeit es erheiſcht. Ich kann mir keine vollkommnere Kunſt denken. Und wie zeichnet ſich im engen Raume bei dem Reichthume von Geſtalten jede ſo beſtimmt von der anderen ab, und wie tragen alle doch den Stempel derſelben wilden Größe einer titaniſchen Zeit. Wie ſo gar nichts Kleines, Schwaches an all' dieſen Menſchen. Welche Uebereinſtimmung aller Figuren mit einer Zeit, die ſolche Thaten hervorbringt. Welche Harmonie bei der ungeheuerſten Mannigfaltigkeit. Der große Reichthum der Shakespeare'ſchen Stücke, der ſie bei noch ſo vielmaligem Leſen neu erhält, iſt's doch hauptſächlich, warum man ein Shakespeare'ſches Stück ſo oft wie eine Oper ſehen kann. Ein ſolches Stück, ſo aufgeführt, wie es verlangt, müßte denn wirklich der höchſte, nicht allein theatraliſche, ſondern überhaupt der höchſte Kunſtgenuß ſein, den die Welt hat. — Die doppelte Zeitrechnung im Lear. Die Illuſion durch ſcheinbare Stetigkeit der Handlung für die Phantaſie und das Gemüth, die wahre Zeitrechnung dem Verſtande durch Verdunkelung durch den Affekt, durch den Reichthum und raſchen Fortſchritt für den Moment der Darſtellung entzogen. — Das Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: kann ſich denn aber in ſo kurzer Zeit ſo viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur ſchien, als habe ſich ſoviel in ſo kurzer Zeit entwickelt. Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente ſich

reduzirt. — Keine der beiden Gruppen ist an sich an Handlung reich, aber die Situationen und Charaktere sind von großer Gewalt. — Es sind drei Geschichten, der Held der ersten Lear, der der zweiten Gloster und Edgar, der der dritten Edmund. Alle drei sind Nemesisgeschichten, die ersten beiden sich sehr ähnlich. Wunderbar, daß je mehr gegen das Ende, desto mehr Lear an Allem schuld zu sein scheint, und das befestigt ihn erst recht in seiner Bedeutung als Hauptheld des Ganzen. — Nur in den alten Volksbüchern findet man solche drastische Situationen noch, aber zum Theil sind sie nicht mehr zu brauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit, oder durch eingemischtes Wunderbares; zum Theil liegen sie zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genoveva, Robert der Teufel ꝛc. Aber sie haben doch den Vortheil der Rundheit und Beschlossenheit, die, wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungene Wasser, gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei selbsterfundenem Stoffe nicht die Zeit, und kann ihm nicht leicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangene Volksstoff schon mitbringt. —

Verbindung des Komischen und Tragischen.

Wenn man wissen will, wie es kommt, daß die Einmischung des Komischen in's Tragische bei Shakespeare dem letzteren keinen Eintrag thut, so muß man den Plan seiner betreffenden Tragödien analysiren, dann wird man

ſchon ſehen, daß das Komiſche durchaus nicht in die Situationen, ſondern nur in einzelne Charaktere gelegt iſt. Und zwar ſind mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo dieſe Charaktere nicht eigentlich komiſche; nicht ihr Antheil an der Handlung iſt ein komiſcher. Der Narr im Lear wirft komiſche Streiflichter auf die Situation, aber er und ſeine Empfindungen ſind ſo ernſter und ſchmerzlicher Natur, als die irgend einer der anderen Perſonen in dem Stücke. Es iſt Tragik in komiſcher Ausdrucksweiſe. Ihm iſt's mit ſeinen Späßen nicht Ernſt. Theils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angeſtellt iſt, theils kommt ihm ſein Handwerk mechaniſch an. Es ſind durchaus nicht komiſche Scenen, in denen er auftritt. So iſt's mit Hamlet, wenn er ſpaßt, und überall, wo Shakespeare's tragiſche Helden komiſche Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Aergers, des Wahnſinns, der Witz, der Anderen den Schmerz verſtecken ſoll, der Humor, in dem man ſich ſelbſt objektivirt, und mit wehmüthig-mitleidigem Lächeln ſich zum Beſten hat; der Witz des Selbſtſohnes, womit eine Leidenſchaft die andere gegen den Verſtand zu Hilfe ruft, mit dem ſich der Menſch aufſtacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Ueberlegung ihn abhält. Das Alles iſt eigentlich nicht komiſch. — Möller, Frei und Weiler ſind ſolche Figuren. —

Hamlet.

Auch im Hamlet iſt der Hauptſchauplatz in der Seele des Helden. Daher die dramatiſchen Monologe. In den Helden iſt eigentlich der dramatiſche Kampf. So ſind

ſie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Fineſſe der pſychologiſchen Ausmalung blos im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie ſkizzirt. Alle anderen Geſtalten haben nur den Helden zum Gegenſtand ihres Handelns und Sprechens. Othello ſpricht nur mit ſeiner Leidenſchaft, Jago iſt blos ein Erreger und Helfer derſelben. — Das in ſich ſelbſt Hineinſchauen, das mit ſich ſelbſt Sprechen, dies in ſich als in die Hauptſache Gewandte giebt den Perſonen das Nachdrückliche, Impoſante, das der Stolz, dieſer ſtete Sichſelbſtanſchauer hat, das macht ſie zu ſo großen Geſtalten. — Die Shakeſpeare'ſchen Helden haben alle ſolchergeſtalt etwas Iſolirtes, wodurch ſie ſich wie ſtolz und vornehm von den anderen Figuren abſondern. — Ihre Selbſtgeſpräche ſind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatiſcher, als ihr Geſpräch mit Anderen, das ſie dann, wenn ſie allein, erſt verarbeiten. — So wie ſie allein ſind, bricht es los, was man in den Geſprächen mit den Anderen nicht ſo deutlich ſieht. — Alle große Leidenſchaft iſolirt. Sie verbirgt ſich der Umgebung und ſucht die Einſamkeit, mit ſich ſelbſt zu ſtreiten, ſich zu bedauern, ſich anzufeuern, mit ſich zu berathen, ſich ſchlecht zu machen, ſich zu tröſten, ſich auszutoben. — Man erinnert ſich dabei der Shakeſpeare'ſchen Beobachtung: „Vor dem Vollbringen einer ſchweren That ſind der Genius und die ſterblichen Organe im Rathe verſammelt, und der ganze Menſch erleidet wie ein kleines Königreich den Zuſtand der Empörung.“ Dies iſt zugleich eine Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Methode. — Die Entwickelung eines intereſſanten Charakters iſt nur in Monologen möglich. Darum thut man wohl, nur Eine Geſtalt, den Helden zum

Träger einer größeren Entwickelungsreihe oder eines pſychologiſchen Prozeſſes zu machen, namentlich nicht zwei Entwickelungsreihen unmittelbar neben einander abzuſpinnen oder gar noch mehr. — Im Othello liegt Alles auf der Entwickelung und dem Wachsthum der Leidenſchaft, man weiß oder ſchließt wenigſtens, daß der tödtende Strahl zuletzt aus dieſer Wolke kommen muß. — Einheit der Spannung, der Erwartung. — Leſſing hat die Monologe ebenſo angewandt, wie Shakespeare. In der Emilia ſind unter zweiundvierzig Scenen acht Monologe. — Die Nebenperſonen bringen die Anläſſe, die ſteigernden Motive, die die Hauptperſon jederzeit nach ihrem Abgange verarbeitet. — —

Spielſcene.

In jeder eigentlichen Spielſcene einer Perſon müſſen die Anderen mehr bloßes Accompagnement ſein, das einzige Mittel, ſie wenigſtens ſcheinbar ſelbſtändig zu erhalten, iſt die charakteriſtiſche Ausdrucksweiſe. Was ſie ſagen, iſt dann nicht die Hauptſache, ſondern wie ſie's ſagen, da ſie ja eigentlich nur Figuranten ſind. Shakeſpeare hat gewöhnlich ſolche Scenen, wo eine Rolle konzertirt und die anderen begleiten. — Nichts vermeidet er ſo angelegentlich als Verwirrung. Hat er einmal eine eigentlich ſymphoniſtiſche Scene — gewöhnlich hat er konzertirende — ſo iſt ſie keine eigentliche Handlungsſcene, die nichts will, als den bereits gemachten Eindruck vertiefen, ſo die Scenen im Sturm — im Lear — die Klage- und Fluch-Scenen der Frauen im Richard. — Immer beachtet er dabei die Regeln der maleriſchen Kompoſition: die Figuren müſſen alle möglichſt frei ſtehen,

nicht eine die andere verdecken, dabei doch die Perſpektive gehörig berückſichtigt, daß das weniger Wichtige ſich nicht vordränge, und die Beleuchtung voll auf der Hauptfigur, die die Spitze der Pyramide iſt. — Alle Arten von Spannung, die ſich an eine Zeitbeſtimmung knüpft, vermeidet er, erſtlich weil die Handlung einen Beiſchmack von Aeußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil ſie proſaiſche Erwähnungen veranlaſſen, einen Theil der Handlung herausſchneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Koſten des künſtleriſchen Eindrucks verhaſtigen. Der Fall wird zu individuell durch ſeine Bindung an gewiſſe Stunden. Wo ihn ſein Stoff dazu zwang, in Romeo und Julia, hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber ſonſt ſich gar keine Mühe gegeben, ja es vermieden, den Gedanken im Zuſchauer anzuregen: Nun muß ſie noch fünf Minuten todt ſcheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derſelben erſcheint! wenn ſie doch erwachte ꝛc.! Das wäre eine Verlockung für unſere Fabrikarbeiter geweſen. Sie hätten erſt die Zeit auf die Minute hinauf beſtimmt, wenn Julia erwachen wird; hätten ſie ſchon ſagen laſſen: wenn ich nur erwache, wenn er kommt! Dann hätte man bei Paris Auftreten eine Uhr ſchlagen hören, und Paris ſagen laſſen: So und ſo viel Uhr! Und dergleichen mehr. Hätte Shakespeare ſo etwas thun mögen — wenn er ſolche außerpoeſieliche Wirkung nicht überall verſchmähte, — ſo wäre zugleich das Zufällige unerträglich hervorgetreten, der Eindruck wäre peinlich geweſen, und die Sache ſelbſt albern erſchienen. Alle materielle Spannungserregung iſt ihm fremd. —

Entwickelung der Fabel.

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, causal mit einander verknüpft, feststehen. Dann theilt er die Fabel solchergestalt in Scenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können. Die Spannung liegt im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er sucht nicht spezielle Spannungen, und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane. Eine Hauptsituation, Ein Motiv, Ein Ziel Eines Hauptcharakters, also Eine Richtung desselben. — Er erfindet seine Pläne als Stücke nothwendiger Geschichte, als den Normalverlauf einer Leidenschaft. Diese faßt er, als in der Natur seines Haupthelden vorbestimmt, und erfindet die Situation, wie sie dient, an ihr ungezwungen jene Natur zu entwickeln. Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld. Die Spannung liegt einfach darin, daß wir im Keime den Baum schon sehen, der daraus erwachsen wird, daß wir mit der Angst des Mitleides die Maschine aufhalten möchten, deren Thätigkeitsziel das Verderben ist; wenn wir nicht wüßten, das wäre vergeblich, und wir müßten uns in die Nothwendigkeit ergeben. Das Beugen vor der Nothwendigkeit, die uns weh thut, die wir aber für vernünftig halten müssen, macht die tragische Stimmung zu einer im reinsten Sinne religiösen. — Wir möchten den Helden warnen, der sich selbst verdirbt, und wissen doch, was er begonnen, muß mit seinem Verderben enden.

Affektvolles Mitleid, und doch immer die klare Einsicht, er ist selber Schuld, Niemand anders, er selbst hat sich die Schlinge gelegt, daraus entsteht die echt tragische Stimmung. Am vollkommensten ist sie im Macbeth, wo im Schicksal sich nur ein nothwendiger Naturprozeß vollzieht. Wer einmal im Blute watet, kann nicht zurück. Die Reaktionen, an denen er scheitert, die inneren wie die äußeren, sind nothwendig. — Im Macbeth ist ein Normalkrankheitsverlauf. Das Ganze spielt im Macbeth selbst, der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig. —

Idealität von Zeit und Ort.

Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisirt, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt blos eine Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwischen, wie viel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgültig, weil er keinen Werth darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die er darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüthe und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Aehnlich ist es mit dem Orte. Es ist auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkomposition gebaut. Romeo, wenn die Capulets ihn im Garten unter Juliens Fenstern fänden! Dann am Morgen nach der Brautnacht, wo ihm das Bleiben bis zum Tage Gefahr bringen kann, ja muß; wie wenig ist darauf Werth gelegt. Im Rhythmus der Reden keine Spur von ängstlicher Hast. Ja, wie er fort ist, spricht

Julia nicht einmal ihre Angſt aus, er könne geſehen und gefangen werden. Wie ſehr läßt er überhaupt Nebendinge fallen, wie weiß er das Einzelne zurückzuhalten, daß es das Ganze nicht überſchreit! — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, ſieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Scene viel mehr geſchehen läßt, als möglich iſt. So im Cäſar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen ſein ſoll, wo Antonius eben erſt die Aufwiegelung vor unſeren Augen zu Stande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit iſt eine ganz ideale. Er ſorgt für ſtete Folge, ohne zu haſten und ohne zu ſehr zu retardiren. Bei ihm iſt das Zünglein an der Wage, mit der er Situation, Charakter und Motive wägt, die Poeſie. Er geht deßhalb aller materiellen Spannung, die an Aeußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort ſich knüpft, grundſatzweiſe aus dem Wege. — Seine Tragödie beſteht eigentlich nur aus Schuld und Buße, oder aus That und Leiden, während die äußerliche, die franzöſiſch-klaſſiſche, ihre Tragödie eigentlich dazwiſchen liegen hat, wenn ſie ja eine Schuld annimmt.

Charaktere bei Shakespeare und Schiller.

Vernunftideal giebt es nur eins; realiſtiſche Ideale ſind unzählige möglich. Schiller hat ſeinen Wallenſtein tief-gemüthlich und edel, ja theilweiſe zum vollkommenen Charakterideale gemacht, und dadurch ihn ganz aufgehoben, ja zur Phraſe gemacht, der keine, nicht einmal phantaſtiſche Wahrheit innewohnt. Hätte er ihn nur ſo, wie er ſich in ſeiner Schuld abzeichnete, gefaßt, und in dieſer Einſeitigkeit potenzirt und umgrenzt, es wäre ihm

leichter geworden und beſſer gelungen. Giebt denn blos Gutmüthigkeit, und was man jetzt „lieb“ nennt, Intereſſe? Nein, gewiß nicht! Jeder einzelne Charakterzug kann durch Idealiſirung — im wahren Sinne — eine Gewalt über unſer Gemüth ausüben. Iſt nicht der Macbeth mit ſeiner Entſchloſſenheit eine ganz andere Geſtalt, als der Wallenſtein mit ſeiner Unentſchloſſenheit und unmännlichen Schwäche, die er durch die heterogene Miſchung erhält, in der ein Agens immer das andere aufhebt? Shakespeare legt nicht in ſeine Charaktere ihnen fremde Dinge, um ſie uns intereſſanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Intereſſe, die in ſeinen Charakteren liegen, wie dieſe ſind. Wie imponirt Hamlet eben durch das Uebergewicht der Reflexion, das ſeine Schwäche iſt, die Urſache ſeiner Schuld, wie zeigt er die Trägheit der Thatkraft mit der größten Energie der Intellektualität. Nicht die Züge eines abſtrakten Vernunftideales ſind in die Geſtalt zu tragen, ſondern die Geſtalt iſt zum Ideale ihrer ſelbſt zu erheben.

Die tragiſche Schuld.

— Hat der Dichter die Schuld, ſo hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in ſeinem Samen. — Das Temperament des Menſchen wird ſich darin zeigen, ob die Leidenſchaft zu den ſogenannten kalten gehört, oder zu den heißen, je nachdem die Schuld eine gewiſſe Berechnung und Abſichtlichkeit involvirt, oder mehr ein Hingeriſſenſein über die Beſinnung hinaus. Dort wird der Charakter in allen Dingen ſich mehr in der Gewalt haben, eine gewiſſe Ueberlegenheit zeig n, aber ebendeßhalb auch dem Gewiſſen zugänglicher ſein,

wenn er auch deſſen Forderungen und Warnungen nicht nachgiebt. Denn die kalten Leidenſchaften ſind von ſelbſt ſchon die ſtärkeren, eben weil ſie die Kraft haben, mit der Beſonnenheit zuſammen zu exiſtiren, aber ſie zeigen ſich nicht ſo ungeſtüm und ſtoßweiſe, ſondern mehr ſtetig wirkend. Jede Leidenſchaft kann in dieſen beiden Geſtalten vorkommen, wie Geiz, Habſucht, Neid, Eiferſucht ꝛc. Wie in jeder Schuld der Charakter des Thäters, ſo liegt auch die Art der Strafe darin. Die heiße Leidenſchaft brennt ihren Träger aus; hier fällt das Moment des Gewiſſens eigentlich in die Seele des Betrachters, der muß in der Seele des Helden die Reue fühlen, für die dieſer nicht Beſinnung genug hat. Der Heißleidenſchaftliche, Hingeriſſene wird von einem zum anderen Faktor ſeines Schickſals hingeriſſen werden, eben ſo in den Untergang; er hat nicht Zeit und nicht Natur dazu, Betrachtungen anzuſtellen, abzuwägen, zu bedenken, weder vor der Schuld, noch nach dem Untergange, auch in ſeinem Leiden wird er mehr bei dem Augenblicke ſein, beim Leiden ſelbſt und ſeiner nächſten, als bei ſeiner erſten Urſache. So tobt Lear auf ſeine böſen Töchter, nicht auf ſich, auf der Töchter Unkindlichkeit, nicht auf ſeine Unmacht über ſich ſelbſt, die ihn in deren Hände gegeben hat. So Romeo und Julia, Coriolan. Der Kaltleidenſchaftliche wird, wie er ſein Thun überlegen muß, auch den Betrachtungen über deſſen Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit ſich nicht entziehen können — das Uebermaß der Beſonnenheit wird vor Beſchäftigung mit ſich ſelbſt gar nicht dazu kommen, auf die Dinge zu wirken. So Hamlet. —

Typiſche Individualität der Tragödie.

Die Tragödie muß ihren Rhythmus und Ton halten als Individuum, als ſelbſt ein Weſen, ſie darf nicht aus ihrem Charakter fallen, ſo wenig als eine der darin auftretenden Perſonen. Hiſtoriſcher Boden, Charaktere, Situation, Motive, Handlungsweiſe, Schuld und Ausgang müſſen übereinſtimmen. So im Lear. So verſchieden die Perſonen von einander ſind; alle tragen in ihrem Thun und Leiden die rauhe Größe ihrer Zeit. Da iſt nichts Kleinliches, nichts Sentimentales, keine vorſchreiende Innerlichkeit. Selbſt in Cordelia; ſo nahe die Verſuchung zur Sentimentalität in dieſer Rolle lag! Wenn ſie nicht in die Oſtentation der bei den Schweſtern zumal nur erheuchelten Gefühle einſtimmt, ſo ſpricht ſie aus Trotz weniger als wahr, wie jene mehr als wahr. Sie iſt durchaus kein zartes, blos liebeſeliges Weſen; ihre Geradheit iſt eben ſo derb, als die Heuchelei der Schweſtern, und in ihrem Trotze trägt ſie eben ſo eine Schuld der Rückſichtsloſigkeit und Subjektivität, als Lear ſelbſt. Sie kennt den Alten, ſie weiß, wohin ſie ihre trotzige, abſichtliche Trockenheit führen kann; durch eine kleine Selbſtbeſiegung könnte ſie ſeine Uebereilung abwenden, ſie thut es nicht. Sie kann ſich ſo wenig beſiegen, als der Alte ſich beſiegen kann. Wie Kent und der Narr auch in ihrer Treue derb und ſchonungslos dem Greiſe, wie er ſchon leidet, ſeine Wunden weiter machend, der Narr noch durch beißenden Spott, begegnen, ſo iſt auch Cordelia ein Kind der Zeit, wie die Uebrigen. Die Herrſchaft des Inſtinkts und das Unvermögen, ihre Subjektivität zu bezwingen, haben die ſämmtlichen Perſonen gemein.

Tragiſche Spannung.

Der wahre tragiſche Eindruck iſt, daß man immer das Gefühl des Ganzen hat, d. h. der Idee des Ganzen, daß man über allem Detail beſtändig das Gefühl von der Weltnothwendigkeit hat. Shakespeare giebt den idealen Zuſammenhang einer Verſchuldung, und des daraus hervorgehenden Verderbens. Dieſen detaillirt er dann, und verwandelt ihn durch Poeſie wiederum in eine Wirklichkeit, aber in eine ideale, nothwendige. — Daher das tragiſche Gefühl im Lear ſo intenſiv und ununterbrochen, weil der ganze Vorgang in dieſer Tragödie aus lauter Verſchuldungen und Leiden beſteht, und das Vorherrſchen der Hauptfigur uns nie vergeſſen läßt, daß alle Verſchuldungen der übrigen Perſonen aus der Verſchuldung Lears hervorgehen und alle wiederum auf ſein Leiden wirken. Es iſt keine andere Spannung darinnen, ſo viel Gelegenheit dazu da iſt. Kein Detail wird ſo ſelbſtändig, daß wir die Empfindung des Ganzen auch nur einen Augenblick verlören. Wie denn überhaupt in der Tragödie keine Spannung ſein darf, als eben jenes immer intenſiver werdende Gefühl des Ausganges, alſo das immer unentrinnbarere Nothwendigwerden des Ausganges ſelber aus dem Gefühle der wachſenden Verſchuldung. — Umgekehrt muß im Schauſpiele immer das Gefühl vorhanden ſein, daß ein ſchlimmer Ausgang weder im Charakter, noch in der Urſituation liege, alſo der Unzweckmäßigkeit eines ſchlimmen Ausganges. —

Verſchuldung und Kataſtrophe.

Man unterſcheide den Cauſalnexus zwiſchen Verſchuldung und Kataſtrophe, das ethiſche Problem, das Schickſal,

von der Fabel oder dem äußeren Geſchichtsumriß; von beiden wieder das Scenenſchema mit ſeinem Detail. Der erſte iſt die Seele, das zweite der Leib, und das dritte die Darſtellung, die Haut. — Bei Shakespeare iſt der Zuſammenhang von Schuld und Strafe immer ein idealer, es folgt nicht ängſtlich jede nächſte Scene aus der vorigen, der Zuſammenhang der Geſchichte, d. i. der Anekdote iſt nicht ängſtlich pragmatiſch motivirt. — Der ideale Zuſammenhang und die pragmatiſche Motivirung ſind zwei verſchiedene Dinge.

Othello.

— Doch wunderbar, daß in einer Zeit, wo man unſere modernen Trauerſpiele nicht mehr ertragen kann, wo man die Meinung hört, die Zeit der Tragödie ſei vorüber, die Shakespeare'ſchen noch ſtets ſo gern geſehen werden, und nicht etwa nur von der Klaſſe, die ihn ſtudirt und ſeine Stücke etwa ſeines Namens wegen gelten läßt, um ſich nicht vor den Wortführern zu blamiren. Seine Tragödien behandeln die furchtbarſten Vorwürfe, ſo draſtiſche Schreckensbegebenheiten, als wir gar nicht mehr erſinnen können, mit gehäuften Greueln, heftigſte Leidenſchaften in naturwahrer Darſtellung. Welche ſind die Gründe, warum dieſe Werke ſelbſt einer ſo verzärtelten Zeit gefallen? Ich glaube

1) Was den Inhalt betrifft: die ſittliche Gerechtigkeit; das richtige Urtheil Shakespeare's über Perſonen und Dinge.

2) Was die Darſtellung betrifft: die große Mäßigung großer Kraft, die große Ruhe großer Lebendigkeit, die Vermeidung nicht des Jähen, aber der jähen Darſtellung

deſſelben. Er ſchildert Gewaltſames, aber er ſchildert nicht gewaltſam. Die Breite, in der er die Geſtalten und ihre Aeußerungen ausläßt. Das ſtete Erinnern daran, daß wir nicht Wirklichkeit, ſondern Kunſt vor uns haben, in der bilderreichen, gehobenen Sprache, die ſtets das Dünne, Haſtige und Jähe vermeidet, das der unmittelbarſte Ausdruck des Betreffenden in der Wirklichkeit haben würde; das Anknüpfen von Nebenvorſtellungen, die gemeſſene Bewegung. Der Gedanke iſt bei ihm unmittelbar, ſowie das Fühlen und Handeln, aber der Rhythmus, wenn auch darſtellend, doch immer in künſtleriſcher Mäßigung. Das richtige Verhältniß zwiſchen Stärke und Schwäche, wie bei Michel Angelo auch die mageren Geſtalten noch die Mitte der Fülle der Wirklichkeit übertreffen. — Dann die Kürze der Scenen, das Verſchränken der verſchiedenen Handlungen, ja oft beim Fortgehen derſelben die bloße Pauſe und ſinnliche Erfriſchung durch den Scenenwechſel. Die Vermeidung aller materiellen Spannungsmittel, da er die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder ſchlimmen Verlauf nur andeutet, nie ausbeutet. Ferner, die glänzenden Rollen, ſo daß die Bewunderung der Kunſt des großen Schauſpielers aller unfreiwilligen Täuſchung des Zuſchauers entgegenarbeiten hilft, dann der Reichthum der Handlung, der uns auf keinem Theile derſelben zu lange verweilen läßt; die Beſchäftigung der Sinnlichkeit, die Fülle von Poeſie und die Idealität der Geſtalten. Auch die moraliſchen Betrachtungen. — Desdemonens Schuld iſt eine unbewußte, eine negative, ein Unterlaſſen der Vorſicht, in ihrem Charakter begründet. Warum hat dennoch ihr furchtbarer Untergang nichts Gräßliches?

Ich glaube, weil das Leiden ihr Anlaß giebt, eine ſo vollendete Seelenſchönheit zu zeigen, daß man die Urſache, das Leiden ſelbſt faſt darüber vergißt, ja ihm dafür dankt. Dann durch die ſympathetiſche Wirkung ihrer idealen Ruhe, weil die Kreatur in ihr ſich nicht windet und krümmt; ſie ſteckt uns an mit ihrer ſüßen Ergebung in das Leiden, in dem ſie nur um ihren Mörder beſorgt iſt, ſo zu ſagen mehr Mitleid mit dieſem, als eigenes Leid empfindet. Dann die künſtleriſche Ruhe und Schönheit der Darſtellung ſelbſt. Die Uebereinſtimmung der Behandlung mit der Sache; denn wirklich iſt er der Beklagenswerthe. Hieraus ſind Winke zu nehmen für die Darſtellung von Idealen. — Othello hat ſeinen Mordentſchluß ausgeſprochen; er heißt Desdemona ſich niederlegen und die Geſellſchafterin wegſchicken. Nun noch die Vorbereitung durch Caſſio's Verwundung; nochmals ausgeſprochener Entſchluß Othello's. Die Scene ſpielt aus; nun Verwandlung. Desdemona ſchlafend allein, ein Licht. Othello tritt herein. Seine feierliche Richterſtimmung dabei! So macht nun der Mord und das Verhalten beiderſeits dabei einen weit tieferen Eindruck, weil man nicht erſchreckt wird, und eben darum doch zugleich einen viel künſtleriſcheren, milderen. Dazu in Desdemonens Charakterruhe noch ein retardirendes, milderndes Element. Und wie iſt nun die That ſelbſt ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beiſatz, den ſolcher Fall in der Wirklichkeit hat. Der Dichter, der ſie ſo menſchlich zu behandeln weiß, darf die ſchrecklichſten Vorwürfe behandeln.

Fatalismus in der Tragödie.

Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passiren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserem Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserem Schicksal. Und der beste Theil des poetischen Eindruckes, des tragischen, liegt im Gefühle dieser unauflöslichen Mischung. Die Nothwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situirt. Die Rechnung rationell, aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

Entwickelung, Styl und Tempo des Trauerspiels.

In der Tragödie muß man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehört in's Lustspiel. — Je lebendiger das Scenarium, desto nöthiger ist Haltung in der Ausführung, im Dialoge. Shakespeare's Scenarien sind alle höchst gedrängt von Handlung und Gemüthsaufregungen; in gleicher Ausführung würden seine Stücke voll Unruhe sein. Aber er retardirt schon durch das Einführen von Personen, die eigentlich nichts zu thun haben, als eben nur das Gleichgewicht der Stimmung zu erhalten. — Bei ihm findet man Mischung von höchster Leidenschaftlichkeit des Dargestellten und höchster Ruhe der Darstellung selbst. Darin ist er wie die Alten. Er stellt die Heftigkeit dar, aber nicht heftig, die Verworrenheit, aber klar. Nur Eine

große Krankheitsgeſchichte zeigt er uns in Einem Stücke, dieſe aber auch deſto vollſtändiger und überzeugender. Die zwei erſten Akte des Othello enthalten die Bedingungen, unter denen ſolche Eiferſucht möglich und wahrſcheinlich, die anderen drei Akte enthalten nur die Darſtellung dieſer Eiferſucht. Ebenſo im Romeo. Daher die große Geſchloſſenheit dieſer Stücke, daß nun Alles, Handlung und Gehalt der Reden aus der betreffenden Leidenſchaft genommen iſt. Und darum hat er eigentlich die Leidenſchaftentragödie erſchöpft. Er hat die Tragödie der Liebe, der Eiferſucht, der Freiheitsſucht, Ehrſucht, Herrſchſucht, des Jähzornes, der Thatenſcheue — er hat die Gattungen erſchöpft, es ſind nur noch Individuen denkbar, die nun immer wie unvollſtändige und ungenügende Kopieen jener erſcheinen, oder Miſchungen, die wie Centos aus jenen erſcheinen müſſen. Jedes Stück hat ſeinen eigenen Maaßſtab, ſeine eigene Natur, ſeinen eigenen Styl. In dem einen ſind die Züge feiner, in dem anderen derber; in einem herrſcht die pſychologiſche Entwickelung, in dem anderen die Thathandlung vor. Vier Hauptcharaktere gehen durch, die konſequent geſchloſſen erſcheinen: der hiſtoriſche, die Novelle, der Mythus, das Märchen. Ferner noch drei: Tragödie, Schauſpiel, Komödie. Dem hiſtoriſchen Drama miſcht er keinen novelliſtiſchen Zug bei, und umgekehrt; er giebt ihm nie den poetiſchen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen pſychologiſchen Zügen der Novelle; das Wunderbare des Märchens erhält nie den ſchweren, ahnungsvollen, ernſten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens. In den Mythus ragt das Wunderbare

unheimlich, geheimnißvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemüthes. Im Märchen ist das Wunderbare das Gewöhnliche, das Sichselbstverstehende, das Wunder ist der Alltag der geschilderten Welt des Märchens. —

Ebenmaß von Schuld und Strafe.

Schuld und Strafe proportionirt Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths, in dessen Leben seit, ja schon kurz vor seiner That bis zu seinem Tode jeder Augenblick mehr Qual in sich hat, als das ganze Leiden dieser beiden Frauen. Das vorbedachte Verbrechen gehört den kalten Leidenschaften an, den besonnen schleichenden, heuchelnden; wie die That in voller Zurechnungsfähigkeit gethan und mit Besonnenheit ist, so rächt sie sich schleichend in langausgesparter Qual des Gewissens. Dagegen die heiße Leidenschaft, wie sie den weniger Zurechnungsfähigen fortreißt, in der umnebelten Besinnung eine Milderung der Strafe findet, wie ihrer That Sünde dadurch geringer erscheint. Die wahnsinnige Schuld straft sich mit Wahnsinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe (Cornwallis). Die Unentschlossenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenso zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbstvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtsein; der Zuschauer muß das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewußter die Schuld, desto bewußter die Gestraftheit. Macbeth, Hamlet, Heinrich IV.,

Richard III. — Die großen Erfolge unſerer Charakterſpieler in jetziger Zeit garantiren, daß auch die entſprechende dramatiſche Poeſie reüſſiren muß. Es gälte alſo intereſſante Geſtalten ſich ausleben zu laſſen. Dazu gehört nun freilich eine weniger ſtraffe Form und große Verhältniſſe, in denen ſich ſolche Figuren bewegen müßten. Der Judah war ein Anlauf dazu. —

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.*)

Schöne Sprache.

Die blos und an ſich ſchöne Sprache des Dichters iſt nur eine günſtige Anlage zum Dramatiker, wie ſchöne Geſtalt und Organ beim Schauſpieler, aber ſo wenig dieſe Gaben an ſich den großen Schauſpieler machen, ſo wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie iſt nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimiſche Geberde, Ungezwungenheit des Geſpräches, der Charakter der Perſon in der betreffenden Situation getieft, pſychologiſche Malerei durch Ton und Rhythmus, das iſt ſeine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zuſtandes, gewiſſermaßen in die Sache ſelbſt. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler, und damit zur Unſchönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauſpielers und ſeines Organes zum Hinderniſſe werden kann.

Das Schauſpieleriſche in Shakespeare's Dramen.

Shakespeare hat ſeine Stücke aus dem Herzen der Schauſpielkunſt herausgeſchrieben. Der Dichter gefällt darin in demſelben Grade, als er dem Schauſpieler Ge-

*) Manuſcriptband II, Heft 2, gr. 4°, 78 Seiten.

legenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über ſeine Charaktere geſprochen, man ſollte über ſeine Rollen ſprechen. Denn eben was ſie zu dankbaren Rollen macht, das macht ſie auch zu vortrefflichen poetiſchen, dramatiſchen Charakteren. — Die meiſten ſeiner Helden ſpielen doppelte Rollen, ſie ſind Andere mit ihrer Umgebung, und Andere mit ſich allein. Macbeth, ſo wie er allein mit ſich, in ſeinem Gewiſſenskrampfe, mit den Anderen ein Anderer. Und wenn er den Geiſt Banquo's erblickt, fällt der bisher ſo geſchickte Schauſpieler Macbeth aus ſeiner Rolle und verräth ſich ſelbſt. Die Gewalt, die er ſich anthun muß, mit ſolchem inneren Zuſtande ſolche äußere Rolle zu ſpielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauſpielers. Im Hamlet iſt nicht allein der Held, ſind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, ſelbſt Ophelia, wiewohl dieſe nicht beider Rollen eingeſtändig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund deßgleichen, erſt gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schweſtern. — Doppelrollen ſind alle bedeutenderen Geſtalten Shakespeare's; Charaktere, die ſich entweder wirklich umwandeln oder ſich nur verſtellen. Dort liegt das theatraliſch Intereſſante in den Uebergängen, hier im Wechſel der verſtellten mit der wirklichen Geſtalt. Jene ſind die naiven, dieſe die überlegenen Menſchen, jene die Affekt-, dieſe die Leidenſchaftsmenſchen. Ueberall alſo das ſchauſpieleriſche Element der Verwandlung in andere Geſtalten. — Man müßte die ganze dramatiſche Kunſt aus dem Problem, der Schauſpielkunſt ein Subſtrat zu geben, herleiten. Da würden ſich fruchtbare Geſichtspunkte finden. Als zweiter Theil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona

eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn ſie für Caſſio bittend, das ſcheinen muß, für was ſie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jago's Helferin, und ihre eigene Verleumderin, ohne es zu wiſſen. — Ein Drama wird deſto vollkommener ſein, je mehr ein reicher poetiſcher und ſchauſpieleriſcher Gehalt ſich nicht ausſchließen, und etwa nur wechſeln und nebeneinander hergehen, ſondern ſich in jedem Momente vollſtändig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti ſind der Prinz, Marinelli durchaus, und die anderen vorübergehend ſolche Doppelrollen. Deßgleichen im Don Carlos. Ueberhaupt in den eigentlich dramatiſch-lebendigen Stücken. Eine Art ſolcher Doppelrollen ſpielt auch die ſophiſtiſirende Leidenſchaft. Deßhalb ſind für die Darſtellung Charaktere aus heterogenen Beſtandtheilen gemiſcht ſo frucht- und dankbar. — — Auf die ſteten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauſpieler und Schauſpieldichter wohl kommen. — Kontraſt iſt ein Hauptmittel des Schauſpieleriſchen. Die intereſſanteſten Charaktere, die individuellſten und doch typiſchſten ſind diejenigen, in denen die meiſten Kontraſte, der meiſte Zunder zu inneren Kämpfen, die widerſprechendſten Züge vereinigt ſind. Dieſe ſind natürlich auch die ſchauſpieleriſchſten. — Der Generalnenner alles Dramatiſch-Theatraliſchen iſt Kontraſt in der Einheit. Shakespeare's tragiſche Poeſie iſt eine Welt der ſtärkſten Kontraſte in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeſchloſſene, ſtyliſirte, und durch die tragiſche Idee von Verſchuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geſchickteſte Zuſammenhang, den ganzen Menſchen ſympathetiſch zu ergreifen, iſt der von Charakter, Schuld und Leiden; denn

er macht Eine Geſtalt zur Hauptperſon, wodurch der Antheil geſammelt und das Gefühl der Einheit verſtärkt wird. — Das führt uns auf ein neues Kunſtmittel, auf den Widerſpruch zwiſchen Charakter und Perſönlichkeit. Wir ſehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweiſe von dem Vorkommen dieſes Widerſpruches ſind, und er iſt ohne Belege begreiflich genug. In der Perſönlichkeit ſehen wir ſtets die Meinung des Menſchen von ſich ſelbſt ausgeſprochen, in ſeinen Handlungen und ſeinem Leiden dagegen bildet ſich der Menſch ſelbſt ab. Kennte nun jeder Menſch ſich ſelber, ſo müßte eigentlich ſeine Perſönlichkeit ein treues Abbild ſeiner ſelbſt ſein. Aber wie viele Menſchen kennen ſich ſelbſt ſo genau? Wer ſuchte nicht ſich ſelbſt mehr oder weniger über ſich zu täuſchen, wenn er ſich zu gut kennt, um ſich kennen zu mögen. Und wer — wenn er auch ſich ſelbſt nicht täuſchen könnte, was viel ſagen will, wer ſuchte nicht wenigſtens Andere über ſich zu täuſchen? Daſſelbe, was Shakespeare ſeinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Menſch; er verkleinert ſich ſeine Fehler und vergrößert ſich ſeine Vorzüge, lügt ſich auch welche vor, die er nicht beſitzt, ja er ſieht in unläugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des ſich ihm ſtets aufdrängenden Bewußtſeins ſeiner Mängel, läßt er ſich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet ſeine Schwäche im Handeln ſich geſtehen muß, deſto ſelbſtgefälliger wird ſein Witz; muß er ſich ſagen, er iſt kein Held, ſo thut er ſich auf ſeine Minirkunſt deſto mehr zugut. Und wie er in dieſen Dingen nur den Geſetzen der Selbſtliebe folgt, ſo leicht wird's ihm, den Zuſchauer eben ſo zu täuſchen, oder vielmehr: ſo leicht wird's dem Zuſchauer ſich ſo ſelber zu täuſchen,

Hamlet's Vorzüge vergrößernd, die fehlenden ſich einzubilden, und deſſen Mängel ſich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu ſehen. — Eine Kunſtlehre würde die dramatiſche Dichtkunſt und die Schauſpielkunſt als eine und dieſelbe behandeln müſſen, als eine gemiſchte Kunſt. — Es iſt ein großer Irrthum, daß man das „Bühnengerechte" in Aeußerlichkeiten ſucht, in den ſogenannten Einheiten und techniſchen Rückſichten auf die Bretter, daß man meint, durch ſolche Aeußerlichkeiten Alles gethan zu haben, was ein dialogiſirtes Gedicht zu einem dramatiſchen macht. Ein ebenſo großer Irrthum iſt es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn ſie den bloß poetiſchen, idealen Gehalt beurtheilt hat. Nicht allein ein Irrthum, ſogar eine Ungerechtigkeit. Sie ſprechen von einem abſtrakten Kunſtwerke, worunter ſie eine Halbheit verſtehen. Hätten ſie einen richtigen Begriff von dem dramatiſchen Kunſtwerke, ſo würden ſie verlangen, daß die Erforderniſſe deſſelben ſich organiſch durchdringen ſollen, ſie würden nicht das eine abgeriſſene als ſelbſtändig beurtheilen, und das andere entweder ignoriren, oder es als ein mechaniſch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Die Motivirung bei Shakespeare. Othello.

— Welche Motivirung im erſten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes iſt ſo geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umſtänden der Heirath liegt. Und welcher Reichthum von ſolchen Motiven zur Eiferſucht kommt noch im Verlaufe der übrigen Akte hinzu. Wahr iſt's, beim erſtenmal Sehen oder Leſen verdunkelt das ſinnliche Leben der

Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man liest oder sieht, desto überzeugender werden diese. Darin liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakespeare'schen Stücke. Wie die Anderer bei öfterem Lesen ihre Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit verlieren, so gewinnen diese nur durch die vertrautere Bekanntschaft. — Hier kann man lernen: 1) die Motivirkunst. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geschehen, wie von dem, was im ersten Akte geschehen, kennt man den Grund warum? und auch die Geschichte, wie? 2) Die Führung des Dialoges, durch welche solche Motivirung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Absicht Verrathende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüth durch die Idealität der Gestalten, der Verstand durch den Reichthum von Erfahrungssätzen, und durch Sympathie mit Jago's Weltgewandtheit und Verstandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Absichten, die er zeigt, beschäftigt! In welche freie poetische Region ist der bürgerliche Tragödienstoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterspiel aller Figuren! Welche scharf umgrenzten Gestalten, durch Kontrastirung noch verschärft. — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in Eine Scene zusammengezogen werden. Vorzutragen war die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er seine Charaktere so plastisch hinstellen wollte, Alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges so durchsichtig motiviren, so mußte er aus

einer drei Scenen machen. Und wie er dieſe geführt wird keine Gemüthskraft im Zuſchauer eine Zuſammendrängung verlangen. Ich ſehe immer mehr ein, daß die Shakespeare'ſche Form für die vollkommenſte Tragödie unentbehrlich, daß ſie keine Licenz, daß ſie ein Geſetz iſt. — Wie viel unmittelbares ſinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Concentrirung dieſer drei Scenen in Eine eingebüßt! Wie wäre ein ſceniſcher Maaßſtab gegeben geweſen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: Wie weiſe, daß Shakespeare nicht allein den Othello ſo blind in Jago's Netze gehen läßt; daß Alle ſich gleich bereit von ihm täuſchen laſſen, macht das Vertrauen Othello's auf ihn nicht allein wahrſcheinlicher, ſondern auch entſchuldbarer. Othello erſcheint nun nicht als geradezu albern, was ſonſt der Fall ſein würde. Alles iſt nichts als eine in Handlung verwandelte Expoſition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, ſein Aufſuchen Othello's, die Begegnung der Beiden ſind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Expoſition der Vorgeſchichte, der Charakter und das Eintiefen der Unnatürlichkeit dieſer Mißehe, und was aus alledem zur Erweckung der Eiferſucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge ſind abgelöſt aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engſter, ausſchließlicher Beziehung zu dem Gegenſtande der darzuſtellenden Handlung gehört, nicht ein nothwendiges Glied derſelben iſt, iſt ihnen vollſtändig abgeſtreift. Das iſt's, was Leſſing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatiſche Handlung zum Ideale dieſer Handlung wird. So ſteht ſie wie eine Skulptur-

gruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß en relief angelehnt, oder nur halb frei stehend. — Im Othello ist Shakespeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symbolisirer der Gesetze des Weltlaufes. Die Wissenschaft von der Eifersucht, ihre Naturgeschichte in einem concreten Beispiele dargestellt. Es ist aber nur Eine Art der Eifersucht, die edelste, die aus beleidigter Ehre, nicht aus gestörter Genußsucht entsteht, so zu sagen die moralische, geistige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder anderen Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intriguirsucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifizirt erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch, zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello, auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intriguirsucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehen, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nöthig. Möglich, daß er auch jenes, wie dieses sich vormacht, um die Befriedigung

ſeiner Intriguirſucht bei ſich ſelbſt zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer ſeiner ſelbſt, wie Anderer. —

Reinhaltung der Kunſtgattungen.

— Der Dilettantismus verwiſcht die Grenzen. Das Drama der Zukunft iſt eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künſte, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leiſten vermag, nun ſeine Vielſeitigkeit auf Koſten der Künſte ſelbſt ausbeuten will. Das haben die meiſten Beſtrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einſeitigkeit ſich zum Geſetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß, und nicht eingeſtehen will, zur Tugend. Man ſehe nur die Vorreden neueſter Dichter zu ihren eigenen Werken. R. Wagner hat die Geſchicklichkeit nicht errungen, muſikaliſche Gedanken muſikaliſch zu verarbeiten. Um dieſen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingeſtehen zu müſſen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Inſtrumentalmuſik). Aber auch die Oper braucht jene Kunſt, wenn ſie ein wahres Drama, d. i. Entwickelung iſt. Er braucht eine ganz beſondere Art von Operntext, wenn er ſeine Stärken geltend machen und ſeine Schwächen verbergen will. Das mag ihm geſtattet ſein; aber ſeine dilettantiſche Beſchäftigung mit Poeſie hat ihn nun befähigt, ſich einen ſolchen zu ſchreiben. Um nun nicht, vielleicht ſich ſelber, eingeſtehen zu müſſen, daß dies ein Behelf blos zum Beſten ſeines eigenen eingeſchränkten Talentes iſt, ſtellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht ſtehen, und ſo avancirt der Operntext,

der für ſeine individuelle Begabung der beſte, zum Muſter-Operntext, dieſer zum Drama, dieſes zum Muſter-Drama ꝛc. Das Kunſtwerk der Zukunft iſt nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künſtleriſcher Charlatanismus unſerer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt ſich aber auch in der Malerei. Nicht mehr iſt's der muſikaliſche oder der maleriſche Gedanke, den beide Künſte verarbeiten wollen, ſondern der poetiſche. — In die dramatiſche Poeſie miſcht ſich die Speculation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darſtellungskunſt eine ſchöne Redekunſt gemacht, das Schauſpieleriſche durch das Deklamatoriſche verdrängt. — Ein Maler, der poetiſche Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, iſt wie einer, der deutſch dächte, indem er franzöſiſch ſchriebe oder ſpräche. Der Maler ſoll maleriſche Gedanken ausführen. Ferner ſoll der Maler hiſtorienmaleriſche Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landſchafterweiſe. — Ob, daß die Maler jetzt poetiſche Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der ſpezifiſch maleriſche Sinn erſtorben; ſie ſind nun doppelt dazu gedrängt, weil ſie für's Publikum ſchaffen müſſen, und weil ſie als Theil des Publikums ſelbſt unter den Geſetzen und Bedingungen der Zeit ſtehen. —

Verhältniß von Poeſie und Leben.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt iſt, zu ſchmähen. Sie trennten die Poeſie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poeſie mehr hatte — nämlich das, was ſie abgetrennt Poeſie nannten. Das

ſittliche Urtheil wurde zum äſthetiſchen; in der Poeſie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu ſchlecht nennen muß. Lieber gar keine Poeſie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht ſtählt, ſondern verweichlicht für's Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm iſt an Intereſſe, da ſoll die Poeſie mit ihren Bildern es bereichern; ſie ſoll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnſucht erregen wo anders hin, ſondern ſoll ihre Roſen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgeſpiegeltes Paradies locken, ſondern das Dürre uns grün machen. Sie ſoll den Nutzen der Armuth und Beſchränktheit, und die Gefahr des Glückes zeigen ꝛc. — Ariſtoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid, und ähnlicher Bewegungen durch dieſe. Darunter verſteht er wohl das, was man vollkommene Faſſung des Gemüths nennt; und ſo wäre der Zweck der ganzen tragiſchen Poeſie, dem Menſchen zu dieſer Eigenſchaft zu verhelfen. Ueberhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunſt — Lebenskunſt zu lehren; Selbſtkenntniß durch Menſchenkenntniß, Kenntniß des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer dieſe beſitzt, wird auch jene Gemüthsfaſſung erringen. Die Shakespeare'ſche Tragödie erfüllt dieſen Zweck vollkommen, und auch das unterſcheidet ſie von der revolutionären Kunſt, die aus jener Faſſung eine einſeitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei ꝛc. gemacht hat. Im Shakespeare'ſchen Drama wird ein Kampf mit einem ſelbſtverſchuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält ſich unparteiiſch; er ſteht auf der Seite der Sitt-

lichkeit, und es ist ihm blos darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich in's Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas Anderes zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemüthsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publikum hat sich daran gewöhnt, und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigene. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußeres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und

findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rothtuchner Zunge, dann zieht er die Rüstung goldener Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildniß los und stößt ihm den tödtlichen fünften Akt in's Herz. —

Ironie.

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludirt die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigenthümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Elemente des Dramas.

— Zu unterscheiden 1) der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden,

2) Die pragmatische Motivirung, Causalnexus,

3) Das Handlungsdetail, zur Belebung besonders des Leidens. — Im idealen Zusammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erste, gegebene Situation zum Treiben bringt. Der ideale

Zuſammenhang muß vor allem Anderen klar heraustreten, wie die Umriſſe eines Bauwerkes. Die einzelnen Theile können rühren und erſchüttern, ſie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominiren des Ganzen eben dieſes idealen pſychologiſch-ethiſchen Zuſammenhanges über das Einzelne — wie im Tonſtücke der Grundtonart über die Modulationen — entſteht das Gefühl von Einheit und Nothwendigkeit; das ſtets gegenwärtige Gefühl des nothwendigen ethiſchen Zuſammenhanges bringt die tragiſche Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächſt dann muß der pragmatiſche Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illuſion geben. — Iſt nur der ideale Zuſammenhang recht hervorſtechend, ſo wirkt ſelbſt das Zufällige und Zufallartige, d. h. der von der Idee emancipirte Stoff, nicht ſtörend. — Das Ganze iſt ja dann nichts Anderes, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innere Menſch. Seine Schuld und ſein Leiden, das iſt eben der Menſch ſelbſt, d. h. der nothwendige, dramatiſche, der ideale, künſtleriſch-ideale Charakter. Alle andere Charakterzeichnung iſt im Drama zu verwerfen: er zeichnet ſich eben in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schickſal wie in einer Knospenhülle; die dramatiſche Handlung entfaltet ſie eben. —

Shakespeare's Diktion.

Nun wäre Shakespeare's Diktion zu ſtudiren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des haſtigen, der volle Körper des abſtrakten Gedankens, die künſtleriſch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der

Sprache, das Intereſſante des Gewöhnlichſten, das Allgemeine im Beſonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingeriſſenſten Leidenſchaft, die Gliederung in der Sprache ꝛc. Das Heftige nicht heftig, das Haltloſe nicht haltlos geſchildert oder vielmehr dargeſtellt. Das Haſtige nicht haſtig, das Hektiſche, Ueberſichtige, nicht hektiſch, überſichtig. — Es darf im äußeren Detail keine Illuſion ſein, als die aus dem Intereſſe des idealen Zuſammenhanges ſelbſt hervorgeht, Ort und Zeit ſind nur ideal zu behandeln. —

Die Nebenperſonen.

— Die Nebenperſonen haben die Hauptperſonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte — ihr Thun und Leiden, ſonſt keinen. Ihre Handlungen zwecken blos darauf ab, die Hauptperſon oder die Hauptperſonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin dieſe ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontraſtirung einzelne Züge in jenen ſchärfer herauszuheben. — Die Hauptperſonen müſſen immerwährend auf der Bühne ſein, entweder in ſichtbarer Perſon oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müſſen wir ſie ſehen, oder von ihnen ſprechen hören. — —

Epitomirung der Natur.

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den weſentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zuſammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur concentrirt. In derſelben Folge, aber in größe-

ren und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plaſtiſchere, dabei durchſichtigere und leichter überſichtliche Welt, eine concentrirte Darſtellung des Weltlaufes, nach allen Seiten ſchlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenſchaftsverlauf vom Entſtehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange in Folge der Schuld, im engen Raume eines Dramas; ſo, was in der Natur in vielen Geſprächen wird, in eines, oder wenige ſtyliſirte, plaſtiſch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zuſammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelaſſen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Geſetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an ſich unplaſtiſch ſind in der Wirklichkeit, ebenſo Menſchengattungstypen; dieſe muß man entweder vermeiden, oder man muß ſie plaſtiſch machen. So iſt an ſich der unentſchiedene, unentſchloſſene Charakter unplaſtiſch. Hier iſt eine Muſtergeſtalt: Hamlet. —

Entwickelung der Situation.

— Shakespeare vermeidet durchaus den Anſchein des Skelettartigen, Geradlinigen, Preſſirten. Der Aſt zweigt ſich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beiſpiel: Hamlet tritt vom Geiſte geführt an einer einſameren Stelle der Teraſſe wieder auf. Er fragt: wo führſt du hin mich? Red'; ich geh' nicht weiter. Der Geiſt fängt nicht gleich an zu erzählen. Er ſagt erſt: hör' an! Hamlet entgegnet: ich will's. Und noch beginnt der Geiſt nicht; er bereitet den Eindruck ſeiner Rede noch vor durch: Schon naht ſich meine Stunde, wo ich den ſchwef'ligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß. Ham-

let ſagt: ach, armer Geiſt! Der Geiſt beginnt immer noch nicht, Hamlet bringt auch nicht auf die Erzählung. Er ſagt: beklag' mich nicht, doch leih' ein ernſt Gehör dem, was ich kund will thun. Hamlet entgegnet wiederum blos füllend: Sprich, mir iſt's Pflicht zu hören. Der Geiſt greift vor: Zu rächen auch, ſobald du hören wirſt. Nun fragt Hamlet: Was? — Nun noch immer nicht erzählt der Geiſt, er ſagt erſt, wer er iſt, was verſtändig blos betrachtet unnöthig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er ſeinen Zuſtand im Fegefeuer wirkſamer dadurch beſchreibt, daß er ſagt, welchen Eindruck die Beſchreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetiſchem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht ſein: Horch! horch, o horch! einen wunderbar ſtimmungsreichen Eindruck. Es ſind zugleich Seufzer. Was muß das nur ſein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volksthümlich grauſenhaft ſüße Spannung iſt angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es iſt, als wollte der Geiſt ſeine Erzählung ſelbſt noch hinausſchieben; dadurch wird die Erwartung noch geſpannter. Nun kommt aber erſt noch einmal: Wenn du deinen theuern Vater je liebteſt — Hamlet ſchaltet ein; man ſieht ſeinen geſpannten Zuſtand darin: o Himmel! — Wie kann der Geiſt ſo fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefſtes, ungeheuerſtes Mitleid dieſe Liebe noch entflammt, und der Drang, ihn zu rächen. Er ſoll den Vater rächen, aber noch iſt nicht geſagt, an wem. Erſt ſagt der Geiſt noch wofür. Räch' ſeinen ſchnöden, unverſchämten Mord. Hamlet fährt auf: Mord?

Nun wird erſt der Mord noch allgemein beſchrieben: Ja, ſchnöder Mord, wie er auf's beſte iſt, doch dieſer unerhört und unnatürlich. Hamlet: Eil' ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, raſch wie Andacht, und der liebenden Gedanken zur Rache ſtürmen mag. Zu bemerken, wie hier das: Durch wen? daß ich ihn tödte! plaſtiſch gemacht iſt. Der heftige Drang iſt hier nicht durch heftig ausgeſtoßene, raſche Worte ausgedrückt. Die Raſchheit iſt beſchrieben: Er ſagt: er will raſch ſein, aber er ſagt es nicht raſch. Spricht der Schauſpieler die Rede raſch, ſo macht ſie einen größeren Nachdruck, als wenn ſie kurz wäre, alſo unmittelbar die Raſchheit ausdrückte. Nun noch immer ſagt der Geiſt nicht, an wem er gerächt ſein will. Er ſagt: Du ſcheinſt mir willig. Auch wärſt du träger ꝛc. — Dadurch wird die Idee von Hamlet's Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgeſprochen. Denn Hamlet zeigt ſich dann in der Rache wirklich ſo träge. Noch einmal dann: Nun, Hamlet, höre. Nun ſagt er, wie es von ſeinem plötzlichen Tode heiße, und daß ſo das Ohr des Reiches getäuſcht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, ſo erinnert das an Beethoven's Modulation. Aber es kommt erſt ein Trugſchluß; der Geiſt nennt noch immer nicht ohne Weiteres den Namen, er ſagt: wiſſe, die Schlang', die deines Vaters Leben ſtach, trägt ſeine Krone jetzt. Und Hamlet ſpricht erſt aus, daß er es geahnt: O mein prophetiſches Gemüth! Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: Mein Oheim? Ja, ſagt nun endlich der Geiſt, und nun erſt beginnt die Erzählung. Dieſes: durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu ſteigern, iſt ein Hauptkunſtgriff

Shakespeare's. Nach dieſer Vorbereitung macht nun erſt das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden, und der Eindruck zugleich ein künſtleriſcher. Der Geiſt könnte es gleich ſagen, Hamlet weiß es eigentlich ſchon durch die bloße Erſcheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern Beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt ſympathetiſch im Zuhörer dieſelbe Stimmung, dieſelbe Angſt vor dem Ausſprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes errieth. Wunderbar iſt die Mannigfaltigkeit Shakespeare's in dieſen Vorbereitungen, ſo daß man faſt jede einzelne Scene erſt anatomiren muß, um zu finden, daß ſie faſt alle ſo gebaut ſind. — So wird die Stimmung der einzelnen Scenen fixirt, und der Eindruck jeder vollſtändig ausgebeutet und dem Hörer in's Herz und Gedächtniß gegraben; was bei dem Reichthum ſeiner Stücke nothwendig iſt, wo ſonſt immer ein Eindruck den anderen verlöſchen würde. Und ſo iſt auch in den affektvollſten Scenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespeare'ſches Stück iſt eine fortwährende Vorbereitung auf die Kataſtrophe, und ſo hat jede einzelne Scene ihre eigene kleine Kataſtrophe, zu der der übrige Dialog Vorbereitung iſt. — So iſt der darauffolgende Monolog Hamlet's: o Herr des Himmels! Erde! was noch ſonſt? nenn' ich die Hölle mit? nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbſtreizung des Affektes, der ſich in kleinem Gelde gern ausgiebt, ſich detaillirend austobt, nicht von ſeinem Gegenſtande loskommt. Hamlet, ein Menſch von äußerſt reizbarem Gefühls-, aber ebenſo ſchlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand,

daß, um ſolche Wendungen dem Geſpräche zu geben, und dadurch Gehalt und ſinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht genirt ſein darf. Der weſentliche Inhalt einer ſolchen Scene muß jederzeit ein kleiner ſein, ein leicht überſichtlicher. Das Maaß muß jedes Stück ſich ſogleich ſelber vorſchreiben, nach dem die auffaſſende Phantaſie des Hörers ſeine Einzelheiten meſſen ſoll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maaß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorſtellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerſt ſimplifiziren müſſen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear iſt deßhalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduzirt, dadurch iſt Raum gewonnen worden für ganze Scenen, die faſt nur Detail ſind, und in dieſen iſt der Gehalt. Im Detail leben ſich die Charaktere aus, und die Situation. Die eigentlichen Handlungsſchritte ſind die Rucke, durch die der Guckkaſtenmann Poet ein Bild verſchwinden und ein anderes erſcheinen läßt. Das Detail iſt dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne ſolches Detail würde ein Stück einem Guckkaſten gleichen, deſſen Bilder ſich unaufhörlich bewegend ablöſeten, der Zuſchauer würde keines ordentlich beſchauen können und zuletzt nicht wiſſen, was er geſehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Behandlung des Monologs und der Dialoge.

In den Monologen hauptſächlich Ausmalung des Gegenſtandes, des Affektes. Der Affizirte kaut an dem Brocken, der Affekt ſucht ſich zu erhalten durch Steige-

rung; deßhalb ſucht er immer neue Geſichtspunkte, aus denen der Affekt ſich regenerirt; er malt aus, was geſchah, was er thun will, und kommt von den Nebenvorſtellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück, und eilt wieder nach. — Der Shakespeare'ſche Dialog iſt hauptſächlich und weſentlich Umſchreibung der lebendigſten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellſten, der Gehalt der allgemeinſte, die Worte die bezeichnendſten. — Das Zauſen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu' Geld in deinen Beutel" ꝛc. — Die Ungewißheit, Unentſchloſſenheit macht gern Parentheſen. — Auch der Sinn verſtärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck" ꝛc. Wie anders machen ſich hier die beiden ſchweren Wörter, als ſich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlaſſung der einzelnen Glieder aus der logiſchen, philoſophiſchen Wortfolge, oder der bloßen Aufzählung, und Emancipation derſelben, freieſte, ſelbſtändigſte Bewegung: „Schreibtafel her! — da ſteht ihr, Oheim!" — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakeſpeare immer maſſig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbſtgefühl umgekehrt: (Junker Bleichenwang). — Die Parentheſen retardiren ſehr und ſind deßhalb zum Gehaltenen behülflich. — Ueberhaupt zieht Shakespeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann deſto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es unterſuchen — daß die durchſchnittlich längere oder kürzere Satzbildung

ein wesentliches Moment an seinen Charakteren ist. Hat Brutus nicht längere Sätze als Cassius? — Zunächst findet im Gespräche, besonders im affektvollen, eine gewisse lyrische Unordnung statt, oft eine Umwendung der philosophischen Wortfolge. Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mittheilungen werden zerlegt, und so geordnet, daß stets eine Spannung übrig bleibt, so, daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mittheilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze so zu sagen emancipirt, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Clavierspielers. Nicht eine Mittheilung und dann Glossen und Gehalt dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mittheilung eingewirkt. Beispiele: die Scene Hamlet's mit dem Geiste, der Anfang vom Othello ꝛc. In den reinen historischen Expositionsscenen ist das anders. — Es ist im Dialoge allemal weniger Detaillirung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakespeare's auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Causalnexus so einfach, so schlank, als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung gönne; dann ebenso b) der Antheil der einzelnen Scenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungenirt mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt, als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. —

— Hamlet gegenüber ſpricht der König im Anfange „Wiewohl von Hamlet's Tod" ꝛc., eine Art Kanzleiſtyl oder Repräſentationsrede. „Wiewohl" — „ſoweit" ꝛc. Dazu iſt viel Bilderſchmuck darin. Die Rede iſt prächtig, voll Haltung und Majeſtät; aber man ſieht, es iſt eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig iſt, wie die Sprache der Horatio, Marcell ꝛc. von Hamlet's abſticht; wie Hamlet's Rolle auch dadurch gehoben iſt. Horatio iſt der bedeutendſte unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Scene (A. 1, 2), ſo lange der König zugegen iſt, hat etwas Feierliches; eine Gène ſchwebt über Allen. Wie charakteriſtiſch unterſchieden von der Sprachart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung iſt blos Anlaß des Geſpräches, und ſie muß ſo erfunden ſein, daß ſie natürlichen Anlaß zu ſchauſpieleriſch belebten, poetiſch gehaltreichen Geſprächen giebt, und zugleich zum mannigfaltigen Wechſel derſelben nach Kontraſt ꝛc. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollſtändig und klar in dieſen Geſprächen entfaltet ſein. — Die Hauptſache im Drama iſt doch nicht die Handlung, ſondern das dramatiſche Geſpräch, wie im menſchlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel iſt. Aber ſie iſt ein wichtiges Mittel, wie ein geſunder und ſymmetriſcher Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Geſundheit, Kraft, noch Schönheit des ganzen Leibes möglich iſt. —

Der verſchiedene Ton der Shakespeare'ſchen Stücke. Charakter der Diktion.

Die Sprache iſt ein Hauptmittel für Shakespeare, ſeine Stücke im Tone zu unterſcheiden. Mir ſcheint's, als ſei der Ton ſeiner Stücke von dem des Helden beſtimmt. Der beredte, grübleriſche Hamlet konnte ſich nur in einer gewiſſen Breite der Diktion darſtellen. Hamlet iſt mehr ſprechend, als handelnd, ſeine Witze, die beredte Darſtellung ſeiner Situation ſind ſein Handeln. So iſt das Ganze ein Sprechſtück geworden. Wie die Geſtalt des Lear ſelber gedrängter iſt, und er kein Meiſter der Rede, ſo geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes ſeinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches dieſe Leidenſchaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichſten iſt der „Kaufmann" in der typiſchen Wirklichkeit des Geſpräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetiſchen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth iſt viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O ſchmölze doch dies allzufeſte Fleiſch, Zerging und löſt' in einen Thau ſich auf! — Aber der Affekt liebt tautologiſch zu reden. Was er ſagt, iſt ihm noch nicht ſtark genug; er ſucht immer nach einem noch ſtärkeren Ausdrucke für daſſelbe. Dieſer Monolog iſt ein verjüngtes Bild von Hamlet's ganzer Geſtalt, und erklärt ſo dieſe. Der Affekt vertobt ſich; ſo wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieſes Monologes mit Ueberſchwang der Gefühle an, um in Erſchlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer einen Anlauf zu einem längeren, als wenn das Uebermaaß von Athem, das die Lunge unfähig machte, erſt

hinweggestoßen werden müßte, oder, wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. — In der affektvollen Scene Hamlet's mit seiner Mutter ist Alles anders, als in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größeren Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Scene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredtheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüth zeigt. Auch hier wieder die Beredtsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulirter Schrei des Unwillens — „weh', welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?" — ꝛc. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schilt die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponirenden, allmälig; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardiren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Enthalten, und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf Einen Punkt los, aber durch Absprünge retardirt. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet, und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem

anderen die poetiſche Ausmalung, oder die Lehre vor. Alſo: ſein Dialog iſt Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verſchönernde. Nichts iſt dünn, was es in der Natur iſt. Auch der bloße Aufſchrei hat eine gewiſſe Breite. Die Hilfsmittel ſind Umſchreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetoriſchen Figuren, poetiſcher Gehalt, und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewiſſe Concentration durch Zuſammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige iſt gedrängt. Das tändelnde Geſpräch gaukelt phantaſtiſch, die Rede des Herzens iſt eindringlich, mit vielen Wiederholungen (in Umſchreibung). Das Wie der Reden pſychologiſch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetiſch und plaſtiſch verſchönert, und vergrößert, idealiſirt. Ton und Rhythmus von Leidenſchaft und Affekt völlig treu, aber in volleren Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, deſſen Ausſprechen aber immer wieder durch Nebenvorſtellungen unterbrochen wird. So auch das Geſpräch. Man möchte ſagen: das Hauptmittel Shakespeare's zur Plaſtik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges iſt die Parentheſe. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgeſpräche ſchieben ſich immer zwiſchen Frage und Antwort, zwiſchen Vorbereitung und Sache noch ein und mehre Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parentheſe iſt, obgleich ſie nicht mit dem graphiſchen Zeichen ( ) — angedeutet iſt. Es wird faſt immer erſt noch etwas Anderes gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem muſikaliſchen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugſchluß. Die Aehnlichkeit der beiden Künſte hierin iſt groß. —

Alle rhetoriſchen Figuren treten als pſychologiſch-pathologiſche auf; darin unterſcheidet ſich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem ſie nur Zierde der Sprache ſind, nicht Hülfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Aſyntheſe einen wahren Eisgang. Die Wiederholung deſſelben Gedankens in verſchiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rath eindringlicher. Die Ellipſe bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verſtand noch zu verdunkelt iſt, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorſtellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größeren Ruhe oder Bewegtheit der Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatio's Beſchwörung des Geiſtes. Ueberall aber iſt die Sprache eine rhetoriſch-poetiſche und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rückſicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, ſo z. B. die der lakoniſchen Affekte. Hier iſt das Gefühl des Schweigenden in Sprache überſetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo ſie das Entſetzen Hamlet's vor dem Geiſte ſympathetiſch empfindet, und deſſen Ausſehen beſchreibt. — In der Darſtellung der Affekte liegt das Schauſpieleriſche; die Beredtheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja ſie fordert, daß hier auch am meiſten Poeſie niedergelegt werde. — Züge, ſo fein, daß ſie ſich nicht plaſtiſch, poetiſch ausſprechen laſſen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere aber größere Züge, und prägt ſie durch rhetoriſche Umſchreibung ein, läßt jeden ſich ausleben; denn eben in ihnen lebt ſich ja der ganze Charakter und in dieſem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzuſtand ſich ausklingen

zu laſſen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erſte Auftreten Hamlet's bis zu ſeinem erſten Monologe. Er zeigt uns allemal erſt ſo zu ſagen die Grundtonart, aus der ſein Held geht, und läßt uns heimiſch darin werden, ehe er modulirt. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm faſt lediglich in der plaſtiſchen Form, in der pſychologiſchen Geberde ſeiner Reflexionen über pſychologiſche Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

Zu viel des Waſſers haſt du, arme Schweſter!
Drum halt' ich meine Thränen auf. Und doch
Iſt's unſ're Art; Natur hält ihre Sitte,
Was Schaam auch ſagen mag: ſind die erſt fort,
So iſt das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürſt.
Ich habe Flammenworte, welche gern
Auflodern möchten, wenn nur dieſe Thorheit
Sie nicht ertränkte.

Das iſt Beſchreibung. Neuere würden das als Anweiſung für den Schauſpieler hinſetzen: (er will ſeine Thränen aufhalten, weil er ſich ihrer ſchämt. Aber er vermag es nicht.) Lebt wohl mein Fürſt ꝛc. — (er macht Anſtrengungen, ſein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, ſeinen unmännlichen Zuſtand dem Blicke des Königs zu entziehen.) Dieſe Anweiſung iſt ihm als die Rede ſelber, an der ſie ſich als Geberde zeigen ſoll, in den Mund gelegt. Sie iſt aber ſo gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufſchwellenden Schmerz darſtellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beſchreibung iſt. Shakespeare würde den Zuſtand Tell's nach ſeinem pſychologiſchen Geſetze haben aus-

ſprechen laſſen, aber ſo, daß dieſe Ausſprache pſychologiſch-pathologiſche Geberde hätte, und zugleich den Sinnen und der Phantaſie darſtellte, was die Reflexion ausſprach.

Der ethiſche Inhalt.

Jede Shakespeare'ſche Tragödie hat ſo zu ſagen einen jüngſten Tag, ein Bild des großen Weltgerichtes am Ende in ſich. Bei den mehreren auseinander entſtehenden Verbrechen im Hamlet, die ſich in einem letzten, in einer Geſammtkataſtrophe ſtrafen, wird man an die canoniſche Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es iſt der tragiſche Contrapunkt. Zweimal dieſelbe Situation mit kontraſtirtem Hauptcharakter derſelben. Hamlet rächt ſeinen Vater an dem Könige, Laertes rächt ſeinen Vater am Hamlet. Der König will ſich retten, und macht gemeinſame Sache mit Laertes, und holt ſich ſo ſeine Strafe. — So finden wir bei Shakespeare wie bei den Griechen eine *πρώταρχος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel Andere, die nahe ſtehen, mit in ſich hineinreißt. Denn das Böſe, das ſittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, ſondern es reißt auch Andere in den Wirbel hinein, und zeitigt, was ſie von Keimen zur Schuld in ſich haben, durch ſeine Brutwärme, ſich zu verſchulden, dann ſtraft eine Schuld die andere. —

Der Fehler der lyriſchen Steigerung.

Das ließ poetiſche Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich faſt jede Scene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Scenen lang waren, ſo wurde der Eindruck peinlich,

nach dem Geſetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, ſelbſt das angenehme, ſchon durch den Mangel an Wechſel unangenehm wird. Es muß nur Eine ſolche Steigerung in der Tragödie ſein, d. i. der tragiſchen Stimmung, die der Grund des Gemäldes iſt; von dieſem müſſen ſich die einzelnen Scenen kontraſtirend und im freien Wechſel abheben. Das iſt wiederum ein Vortheil der Shakeſpeare'ſchen Form. Mein Fehler war alſo eine lyriſche Steigerung; in dieſer ließ ſich keine Betrachtung, Ausmalung ꝛc. anbringen; erſtlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens weil die zu leidenſchaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die freie Bewegung des Geſpräches, das Typiſche war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anſchlagen für das Verhalten der Gemüthskräfte des Zuſchauers während des ganzen Stückes, daher muß ſeine Bewegung frei und natürlich ſein, retardirend durch Gehalt, was durch Wechſel der Gefühle, durch Kontraſt der Charaktere, und durch die Behaglichkeit des Typiſchen ausgeglichen wird; ſo daß keine Langeweile entſtehen kann. — Die ergreifendſten Scenen müſſen auch die poetiſchſten und gehaltvollſten ſein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künſtleriſch gemildert, indem man ihm Verſtand und Phantaſie zu Hülfe ruft. So theilt ſich nun die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers; ein Theil wird auf den geiſtigen Gehalt, ein Theil auf die Bilder der Phantaſie, ein Theil auf die Kunſt des Schauſpielers gelenkt; dem Gefühle wird ebenſo viel entzogen von der Bürde, die es ſonſt peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Koſtüm

kann auch noch dem äußern Sinne ein Theil der Last zugewiesen werden. Jede dieser Kräfte trägt dann nur so viel, als sie gerne trägt. — Der Gang der Hauptscenen analytisch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan synthetisch. Muster: Hamlet's Scene mit dem Geist, mit der Mutter, die Scene, wo ihm die Erscheinung des Geistes gemeldet wird. — Ueberall muß das Gespräch schon an sich selbst interessiren. — Der gewöhnliche Gang des Gesprächs in der Wirklichkeit: durch Association von Nebenvorstellungen von einer Hauptvorstellung aus. Es fällt einem eins über dem Andern ein, und man muß sich bestimmen, immer wieder auf die Hauptsache zu kommen. —

Mittle Grade des Affektes.

Man kann die Ungeduld darstellen, ohne selbst sympathetisch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darstellen will, in Ungeduld zu gerathen und ungeduldig darzustellen, statt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachtheil, daß der eigene Affekt Verstand und Einbildungskraft paralysirt, und statt der Darstellung eines Ungeduldigen eine trockene Darstellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleist's Fehler, wie es meiner ist, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disciplíniren wußten. Der Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an solchen Stellen deswegen nicht so hin, wie man wünschen kann, weil wir den mittleren Grad des Affektes, der die Phantasie erregt, und den Verstand und den

Menſchen beredt macht, überſchritten, den der Dichter nie überſchreiten darf, wenn er auch ſeine Perſonen ihn überſchreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatiſchen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigeren, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu ſtellen, ſo wird man ſeinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzuſtellen. Es iſt das nicht einmal nöthig; man vergleiche Lear. Das ſchnellere Zuſtrömen der Vorſtellungen, öfteres Abſpringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein ſchneller Witz genügen. Alſo eine gewiſſe, plaſtiſche Ruhe muß mein Hauptaugenmerk ſein! —

Die Klage J. Schmidt's, man falle bei dem Verfolgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andere, mahnt Shakespeare's Beiſpiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinſte, in Meinung, Wunſch, Gefühlen, Entſchlüſſen, nicht allein motivirt, ſondern dieſe Motive auch ausſprechen läßt, zuweilen ſelbſt ziemlich abſtrakt, ja ſogar die Motive, die man ihnen fälſchlich unterlegen könnte, abweiſen läßt.

Einheit bei Shakespeare.

Wie Shakespeare's ganze Poeſie das Innerliche, Geiſtige, Weſentliche über das Aeußerliche, Sinnliche, Zufällige ſetzt, ſo hat er auch die äußerlichen ſogenannten Einheiten nichts geachtet; aus ſeiner Behandlungsart kann man aber leicht erſehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geiſtigen, weſentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung ſie nicht möglich war, über ſie ſetzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Geſetze ſein. Wir

finden, den Einheiten des Ariſtoteles entſprechend, nun 1) die Einheit des typiſchen Falles, wonach der ideale Zuſammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2) Einheit des Motivs, der Leidenſchaft, 3) Einheit der Stimmung, Geſchloſſenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechiſchen Tragödie eine idealiſirte Anekdote, die der Shakeſpeare'ſchen ein individualiſirter Typus. — Je wahrer eine Darſtellung iſt, deſto ſchöner muß ſie ſein. — Als Idealiſt habe ich angefangen, dann ſchlug ich aus Ungenügen in den Realismus um, und trieb dieſen, ſoweit es möglich iſt. Nun muß ich beide Einſeitigkeiten zuſammenzufaſſen ſuchen, was ja der Zweck meiner künſtleriſchen Selbſterziehung war. —

Lautes Denken.

Shakeſpeare's Perſonen denken gleichſam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Theil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ꝛc. ausgeſprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meiſter iſt er darin, das Unausſprechliche auszuſprechen, überſchwängliche Gefühle, bei denen der Menſch, der ſie hat, verſtummt, weil er keine Worte finden kann, die ſeinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakeſpeare ihnen leiht, ſind, verſtändig genommen, zuweilen Unſinn, Bombaſt; das würde aber, wenn ſolche Gefühle ſich ausdrücken könnten, dieſer Ausdruck allemal ſein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakeſpeare's — nur daß es Wenigen zu Gebote ſtehen wird, dieſe Zuſtände zu verſinnlichen und dem Zuhörer mitzutheilen. Bloße Geberden des Schauſpielers thun es nicht, und

der Phantaſie des Zuſchauers kann man nicht zumuthen, die Pauſen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann ſich in ſolchem Zuſtande nur Bilder machen; es iſt das Thun der Phantaſie, ſelbſt das abſtrakte Denken mit Bilder zu begleiten, ſo gut ſie kann; auch die Gefühle machen entſprechende Bilder lebendig, deren man ſich nur hernach nicht erinnern kann, theils wegen des rapiden Wechſels derſelben, theils weil der ruhiger Gewordene ſie nicht reproduziren kann, da der Affekt ein ſchlechter Beobachter, und ein um ſo ſchlechterer iſt, wenn er ſich ſelbſt beobachten ſoll. Aber man verſuche es, abſichtlich einen Reflex eines ſolchen unausſprechlichen Gefühles in ſich hervorzubringen, und man wird ein fieberiſches Abarbeiten der Phantaſie bemerken, ein wildes Umſichſchlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerkſamkeit nur ſo unbeſtimmt faſſen kann, wie rieſige Wolkenſchatten. Phantaſie iſt das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Menſch das Spiel der Phantaſie, wie es Gedanken- und Gefühls-Folgen begleitet, fixiren könnte, ſo würde dies das unmittelbarſte Gedicht geben. Etwas Aehnliches thut Shakespeare's Sprache im Dialoge. Gefühle darzuſtellen namentlich hat er kein anderes Mittel als die Darſtellung entſprechender Phantaſiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Das Poetiſche Shakespeare's.

Wodurch iſt Shakespeare ſo poetiſch? Weil er in jedem kleinſten, wie größeren Theile, wie im Ganzen Ein Allgemeines in Einem Beſonderen giebt. Die Novellen, deren er ſich bediente, waren wie auserſehen dazu,

daß er ſich ihrer bedienen ſollte. Denn ſie alle verkörpern Ein Allgemeines in faſt grillenhafter Beſonderheit, wodurch ſie der realiſtiſchen Behandlung vorgearbeitet waren. Und hier berühren ſich die Extreme. Man betrachte Shakespeare's Stoffe und man wird ſich überzeugen, daß eben ihre Beſonderheit es iſt, welche die typiſche Behandlungsweiſe möglich macht. Eben nur am Beſonderen kann das Typiſche hervortreten. Ein anderes Allgemeines, ein abſtraktes Ideal, führt zur Unwahrheit, zur poetiſchen, zur leeren Phraſe. Das Typiſche aber iſt die Zuſammenfaſſung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, beſonderen Erfahrungsfällen genommen iſt, ſo muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zuſammengeſtellt werden, um dieſen Typus in Eine Anſchauung zu preſſen. Das Problem des Dichters muß alſo ein allgemeines ſein, d. h. eines, das wo möglich ſprichwörtlich, und der Vorſtellung des Publikums geläufig iſt, d. h. es muß eine Regel ſein, und keine Ausnahme. Jemehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zuſammengefaßt ſind, deſto beſſer. Die einzelnen Motive müſſen dieſelben ſein, die in den Menſchen, im Publikum wirken, welche dieſe aus Erfahrung kennen, deren Nothwendigkeit ſie alſo begreifen. Die Fabel ſelbſt in ihrem Reichthum, ihrer Zuſammenſtellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entſprechen, ja ſie kann es nicht aus ſchon beregtem Grunde. Doch iſt es gut, wenn auch die Handlung bei aller Beſonderheit in dem Sinne allgemeiner Natur iſt, daß die darin dargeſtellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewiſſer Zeit und in gewiſſen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen,

was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserſcheinung am moraliſchen Sinne oder am Menſchenverſtande und Schönheitsſinne iſt, den Eintritt verwehrt. Schiller's Spruch „was niemals war, das iſt zu allen Zeiten" läßt ſich auch ſo umſtellen: Nur was zu allen Zeiten war, das iſt — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die beſonderſten Charaktere Shakespeare's zugleich die am meiſten typiſchen ſind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur ſchaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehn. Er darf, der Tragiker muß ſogar ſeinen typiſchen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zuſammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abſchluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verſchiedenartigſte modifizirt oder ganz verſchlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, ſondern wie die Natur ſchafft, ihr nachzuſchaffen. —

Ruhepunkte der Leidenſchaft.

In Momenten, wo der Affekt der Leidenſchaft ruht, kann ſich der eigentliche Charakter der Perſon ausleben, und auch des Zuſchauers Sympathie kann ſo lange ausruhen, um dann um ſo bereiter und kräftiger zu folgen. Da läßt ſich natürliches Geſpräch entwickeln und wenden. Auch iſt dadurch das Peinliche zu mindern, und künſtleriſch zu mildern. Hier iſt der Schein des wirklichen Lebens zu faſſen, während das beſtändige Spiel des Affektes in Einer Perſon etwas Unnatürliches und Abſichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenſchaft vor anderen Dingen

muß dargeſtellt werden, wenn das Bild ſowohl der Leidenſchaft als des Charakters vollſtändig und naturgetreu ſein ſoll. Vergleiche Hurd. — Dieſes Vortheiles des Auslebenlaſſens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich iſt es, daß dieſe Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Geſpräches ſein müſſen, damit der Zuſchauer nicht gelangweilt wird. Darum iſt es nöthig, nicht gleich vom Anfange an nach leidenſchaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß ſeine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entſteht Karrikatur, wie oft bei Hebbel. — So läßt Shakespeare ſeinen Romeo ſcherzend ſeine Melancholie und Liebesvertiefung verlaſſen. —

Eindruck der Diktion Shakespeare's.

Die meiſten Stellen der Shakeſpeare'ſchen Stücke können beim Leſen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poeſie ergriffen, als von dem Gegenſtande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in ſeiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung iſt's anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Leſen hängen blieb, zu ſchnell vorüber, als daß ſie uns die Wirkung der mächtigen Situationen und großen Geſtalten beinträchtigen könnten. Da ſind die ſchweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetoriſchen Ausbreitung von Leidenſchaft und Affekt; ſie rollen in dem mächtigen, breiten, raſch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andere. — Beſonders die ein-

zelnen Reden ſcheinen beim ruhigen Leſen kühl gegen die Reden in einem Drama Schiller's; aber es iſt eben die Kühle der Geſundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter ſelbſt den Affekt ſeiner Perſonen nicht theilt, daß er ſich ironiſch gegen ihn verhält. Er ſteht nie auf der Seite einer Leidenſchaft, die ihm das Abſolute wäre, ſondern immer über den Parteien. Ohne dieſe Kühle läßt ſich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyriſch hingeriſſen, ſich ſelbſt in das Spiel miſchend. Und ſo ruft er auch im Zuſchauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen ſchwebt, während die ſinnlichen Kräfte ſympatiſch ſich parteien und mitkämpfen. Das iſt, was Schiller'n fehlte. Bei ihm ſieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Perſonen, die lyriſche Erregung, ſein Urtheil über die Perſonen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren ſoll, man muß ſich auf ſeine großen Situationen verlaſſen, auf die Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poeſie iſt dann die Hauptſache; alles hektiſche Fortſtreben, alle Haſtigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil dieſe zu dünnen, kleinen Züge führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen ſoll. — Anſtatt auf Vermehren der Spannung, muß Alles auf Milderung derſelben angelegt ſein. Die Hauptſache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Iſt der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, ſo iſt das Beſtreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht dieſe Wirkung auf Poeſie und Gehalt ſich gründet. — Alſo Ruhepunkte,

wo die Leidenſchaft unter der Aſche unſichtbar fortglimmt bis der Affekt der Leidenſchaft wiederum als Flamme durch etwas Aeußeres — durch Aſſociation oder Abſicht — angefacht aufſchlägt. Leidenſchaft kein perennirender Affekt. Im affektloſen Zuſtande kann der Leidenſchaftsträger wie die anderen Perſonen reden; beſonders wenn die Leidenſchaft verdunkelt iſt. — Auch der Schauſpieler muß gezwungen werden, Alles durch großen Kunſtverſtand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunſtſtücken, praktiſchen Pfiffen abzuſehen — auf's Weſentliche zu gehen; die Abgänge und ſonſtigen kleinen Mittel werden ihm abgeſchnitten. Er muß ebenfalls durch's Ganze ſeiner Leiſtung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologiſch-Rhetoriſchen, im Vortrage geiſtreicher Einfälle, in Darſtellung der Stimmungen der unbelauſchten und vertrauten Natur kann er ſich genugſam zeigen.

Keine Scene macht bei der Aufführung des Hamlet einen ſtärkeren Eindruck, als das erſte Auftreten der wahnſinnigen Ophelia; vermuthlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit, und der völlige Mangel daran, ſcheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letzteren Falle füllen die Zuſchauer das aus, und im erſten ſympathiren ſie. —

Wie gleichgiltig Shakespeare gegen die äußeren Effecte iſt, zeigt die Scene, wo Laertes ſich des Schloſſes bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier iſt nur das Nothdürftigſte; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes' Aufruhr. Da iſt kein Haſten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer ſolchen Situation. Natürlich,

denn hier würde alle äußere Spannungserregung zerſtreuen, die Handlung unruhig machen, und die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache ablenken. Nach dieſer kreatürlichen Aufregung hätte der Zuſchauer weder Luſt, noch Fähigkeit, dem wieder ruhigeren Gange der Handlung mit Intereſſe zu folgen. Dergleichen Anläſſen und Gelegenheiten, die Scene zu beleben, geht Shakeſpeare jederzeit mit weiſer Abſicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es iſt, gegen dieſen König zu agiren, wird dargeſtellt. Das Volk will dem Laertes helfen, und hilft ihm, den Tod ſeines Vaters zu rächen an dieſem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieſes Volkes geworden, Hamlet, ſie zur Rache für ſeinen Vater zu gewinnen! Aber das iſt nicht weiter dargeſtellt. — Nur für das Ganze der Handlung ſucht er zu ſpannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illuſion, jederzeit an der Entwickelung des idealen Nexus, der Idee. — — Ueberhaupt, alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erſtlich wird eine ſolche ohnehin über das Andere hinausſchreien, dann bringt eine ſolche leicht ein Erwachen aus der Illuſion und dem Genuſſe hervor, eine Störung, die ſelten wieder gut zu machen iſt. —

Shakespeare's Diktion erinnert an die Tizianiſche Venus. Kein Zoll dieſes Fleiſches an ſich wird, in der Nähe beſehen, überzeugen, ſelbſt nicht das ganze Fleiſch in der Nähe beſehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze überſehen kann, weckt es dagegen die wunderbarſte Illuſion, die je einem Maler gelang. So ſind

die einzelnen Sätze in Shakespeare's Reden, die einzelnen Scenen oft wunderlich, weil man nicht begreift wozu. Kommen aber alle Theile in ihrem Zuſammenhange in Bewegung, dann iſt's ein anderes, dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poeſie zum Lichte, dann wird das Todte wunderbar lebendig, und die richtige Spannung ſtellt ſich ein. —

Die Hauptſache, daß die dramatiſche Rede charakteriſtiſche Geberde hat, das Geſpräch individuelle Wendungen, die aber typiſch ſein müſſen. Der allgemeinſte Gehalt, aber beſonders die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, ſo daß ſie durch die Form wie neue erſcheinen. Nimmt man die Charaktere typiſch, wovon die Kopieen, wenn auch unſcheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, ſo braucht man nicht in Sorgen zu ſein, das Werk werde ſo leicht veralten. Ein Beiſpiel: Polonius. Seine Vieldienerei, die ihn ſich ſo beidrängen macht, den Hamlet zu erforſchen, iſt typiſch. —

Beſonders iſt Shakespeare ein Meiſter in der dramatiſch-pſychologiſchen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzuſtand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatraliſcher Kontraſt entſteht. So wie er ſeine Melancholiſchen ſcherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Scene nach der des Geiſtes. In dieſen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemiſchten Gefühlen. Es iſt Scherz, aber melancholiſcher; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies in's Gebiet der Doppelrollen; ſo wenn Imogen ſich aus Furcht recht männlich ſtellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vor-

übergehenden Stimmungen, durch ihn modifizirt, aufgemalt ſind, ſo daß die Grundfarbe hindurchſcheint. Dieſer fehlt in den Schiller'ſchen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenſtein; in dem Reſignirten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyriſchen Monologe „eilende Wolken" ꝛc. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim Gerichte im Kaufmann „und ſchneidet nur der Jude tief genug" ꝛc. (A. 4, 1.) —

Das Wunderbarſte am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelaſſen wäre, keines, worin die Grundidee ſo immer gegenwärtig, und doch keines, in welchem die Phantaſie ſich mehr gehen zu laſſen, und willkürlicher ſchiene.

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.*)

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen.

Die Tragödie darf nur in gebrochenen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemiſcht ſind, doch, wenn möglich, ſo, daß durchgehends, wenigſtens vorherrſchend das angenehme Ingredienz überwiegend iſt, wenigſtens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu ſehr nachſtehen. Ein gemiſchtes Gefühl. Die tragiſche Kunſt geht lediglich auf Erwartung und Unterhaltung der tragiſchen Stimmung, eines gemiſchten Gefühles, aus Freude an der Geſtalt und Schmerz über die Uebel derſelben. Der Held darf nicht unſchuldig leiden, weil dieſer Schmerz ſonſt ein wüſtes unpoetiſches Gefühl werden und die poetiſche Wirkung vereiteln würde; aber ſein Leiden muß über das Maaß ſeiner Schuld hinauswachſen, weil ſonſt das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landſchafter ſeinen Farben den Luftton zumiſcht, ſo muß die beabſichtigte Grundſtimmung der

*) Manuſcriptband III, (Heft 3,) gr. 8., 142 Seiten.

Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieſer Bedingung kann der Dichter dann auch komiſche Beſtandtheile — nur nicht ganze Situationen und Epiſoden — aufnehmen, wenn er ſie nach dem tragiſchen Lokaltone ſtimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Todtengräberſcene Hamlets ꝛc. ſo zu ſagen der tragiſche Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Muſikanten zeigen ſchon geringere Meiſterſchaft, wenn gleich Julie nur ſcheintodt und die Scene mehr eine Füllſcene iſt, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einſchiebſel aus theatraliſchem Bedürfniß. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komiſcher Chor immer auf den tragiſchen Kern ſelbſt; indem ſie ihn mit humoriſtiſchen Schlaglichtern beleuchten, ſind dieſe Schlaglichter ſelbſt von der Trübe dieſer Atmoſphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß ſchon die Fabel, die Geſtalt der Handlung in kürzeſter Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem ebenverlangten Miſchverhältniſſe in ſich haben. Dagegen geſündigt zu haben, iſt mein großer Fehler im Erbförſter. —

Die Poeſie im Konflikte mit Religion und Moral.

Die Poeſie kommt in ihren Konſequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechiſche, beſonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schiller'ſche Tragödie, wo ſie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erſt recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Abſicht zu des Gegenſtandes Verderben ausſchlägt, dies iſt poetiſch und er-

greifend in hohem Grade; aber es ist ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menschlichen Dinge sich so tückisch vorstellt, so bösartig und unmoralisch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, so bessert es nicht, daß man dem sogenannten Zufall diese Perfidie, und zugleich Gewalt über Menschen, die besser wie er, zuschiebt. Shakespeare hat dergleichen nie, das ist seine wahre Frömmigkeit. Will man diesen Kunstgriff anwenden, so darf man's nur so, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußeres Verderben hineinführen. —

Tragische Schuld.

Jemehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Gestalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagirt, desto mehr wird das Tragische über das blos Traurige hinaufgehoben. Je weniger Werth für den Helden das Leben mehr haben kann, desto leichter tragen wir seinen Tod. — Für die pragmatische Motivirung gilt überhaupt das Gesetz: Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber auch nichts erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will; für die höhere Motivirung: er darf nichts geschehen lassen, was er uns nicht zu wünschen zwang, und nichts uns zu wünschen zwingen, was er nicht geschehen lassen will. Dies sind Hauptgesetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog, als körperliches Thun, durch Eingestehn, der Vorgang sei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Hastigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles Dessen, was aus der poetischen Wirklichkeit

in gemeine Täuſchung hinüber reißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauſpieler ſeine ganze Kunſt zeigen kann, wie der Poet die ſeine darin zeigt, ſo daß auch durch Bewunderung des Künſtlers einige Ableitung der Aufmerkſamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkſtelligt wird. Es darf im Leidenden nicht blos die gemarterte, hilfloſe Sinnlichkeit erſcheinen, das Leiden muß möglichſt in Form eines Handelns erſcheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei Weitem die Hauptſache iſt der ideale Nexus, zumal im hiſtoriſchen Stücke größeren Maaßſtabes. Dagegen tritt der pragmatiſche, ſoweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zuſammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es ſtört uns ſogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu ſeiner Behandlung eine gewiſſe Kühnheit, einen „Griff". — Schuld, d. h. die Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigene Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigſtens phyſiſch, zu Grunde geht, der Anfang der tragiſchen Handlung, deren Schluß die Kataſtrophe. — Dieſe Schuld, deren nothwendige Folge eine Fortſetzung ihrer, aber ſchon in Geſtalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motivirt werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle ſtehen, blos Gelegenheitsurſache ſein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darſtellen, folgenden Handlungen weniger frei erſcheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieſes

Charakters werden müſſen. — Das Geheimniß des Bühnenſtückes iſt: daß alles ſo nothwendig als möglich, ja ſchon feſtſtehend und unabänderlich, und doch zugleich wie eben erſt werdend, wachſend erſcheint. Alſo möglichſt viel Expoſition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer ſchon Feſtes, das uns aber eben vor den Augen erſt zu werden ſcheint. Man ſieht immer bei Shakespeare, daß ihm intereſſante, gehalt- und affektvolle Geſpräche mit ſtarken Kontraſten die Hauptſache ſind, das Erſchöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatiſche Nexus iſt ihm blos der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die bloſen Bedingungen zu dem Entſtehen der Blüthe und ihrer Farben und Düfte. Hier iſt nun die reine Poeſie, der Schein der abſichtsloſeſten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld ſein ſoll, dem Thäter nicht als das Rechte und Nothwendige erſcheint. Man ſehe den alten Lear, wenn er ſeine Thorheit begehen will. Daß es unrecht iſt, was er thun will, fühlt der Zuſchauer, und er ſelbſt bringt keinen Grund für ſein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube Recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich ſagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch ſpäter bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte ſein Thun gegen Cordelia, ja nur ſeine unſinnige Güte gegen die böſen Töchter für recht, ja er entſchuldigt es nicht einmal, geſchweige, daß er es bei ſich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der böſen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn iſt's allein, was er markirt und darin iſt des

Zuſchauers Gewiſſen einverſtanden mit ihm. Auffallend iſt die Scene vollends im Macbeth, wo er ſo gar nichts thut, die ſchändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor ſich ſelbſt zu verſchleiern, vielmehr iſt er ſelbſt ein ſo entſchiedener Verdammer derſelben, wie es nur irgend das Gewiſſen des Publikums ſein kann, aber er thut ſie doch. Daß ſeine Leidenſchaft dieſe entſetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewunderung dieſer Stärke, und doch von Mitleid hervor für dies ſo tief moraliſch empfindende Gemüth, daß ſolche Leidenſchaft es doch hinreißt. Hier iſt das Geheimniß des wahrhaft Tragiſchen: daß der Held in ſeinem Unrecht zugleich impoſant und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er ſelber thut, erſcheint, da er dieſes doch mehr zu leiden ſcheint in ſeinem Thun, als es thuend. Durch ſolche Schuld gewinnt er nun erſt eine Innerlichkeit, eine Geſchichte der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus, und in den Schoos unſerer Theilnahme hebt. —

Epiſche und dramatiſche Konflikte.

Ein Kampf liegt allem Epiſchen und Dramatiſchen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die ſich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Epiſches, der Kampf in den engern Grenzen der Familie, je näher ſich die Perſonen auf den Hals rücken, deſto geeigneter ſind ſie ſchon zu dramatiſcher Behandlung, der Kampf in einer und derſelben Perſon am meiſten — Hamlet, Macbeth. Hier entſteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So ſpielt Hamlet ſelbſt eine Doppelrolle, d. h. er ſpielt durch die eigene

Natur gezwungen zwei Rollen, den Rächenwollenden, den Bedenklichen, und dabei noch absichtlich den Wahnsinnigen. Es ist bei Shakespeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatisch-Theatralischen, der ethisch-psychologischen Idee und des Stückes selbst, sondern dieser Widerstreit in derselben Person ist zugleich das theatralisch-dramatische Thema und der Kern der Idee. —

Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen.

Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigene Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit einer Anzahl von Jahren, um die Menschen von harten Urtheilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu gerathen in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derselben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenursachen helfen dazu, wie z. B. politische und sociale Wühlerei, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß allerlei andere Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad ꝛc. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderem Urtheil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urtheilen, also sich nicht mehr vor eigener Versündigung zu fürchten; denn, versündigte man sich, so war man, nach dieser Doktrin, ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter; also nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen komischen Popanz oder gräßlichen Hanswurst

zu einem tragiſchen Helden macht. — Es iſt dies die unmoraliſchſte Art von Sentimentalität, die es geben kann, ſeine eigene Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen ſchlechten Gelüſten nachgiebt, ſich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, ſich als ein Held zu fühlen, um eine Entſchuldigung, ja einen Sporn zu haben, ſich ſelbſt Alles nachzuſehen. Zu Shakespeare's Zeiten lebte ein kräftigeres, ſtolzeres Geſchlecht, das in der Entſchuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu ſein, nur einen Schimpf mehr ſah, das lieber für böſe, als für ſchwach gelten wollte. Und dies mit Recht; denn der Starke iſt doch Etwas, ſelbſt ſein Verbrechen kann etwas Impoſantes haben, es iſt das Erforderniß zur Tugend, die Selbſtbeſtimmung, wenn auch falſch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nichts aus ſich ſelbſt ſein kann, das zur Tugend wie zum Laſter verführt werden muß, iſt gar nichts mehr von der urſprünglichen Hoheit des Menſchen, von dem Adel, der ſelbſt im gefallenen Engel noch imponirt. Ein Menſch, der ſtark genug iſt, böſe zu ſein, kann ſelbſt das Mitleid noch erregen. Und nur ein Menſch, in welchem die Kraft iſt, gut oder böſe ſelber zu werden, kann ein Schickſal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das ſo denkt, iſt eine Tragödie möglich. Shakespeare iſt ein Richter. —

Leidenſchaft und Affekt.

Die gefährliche Faſſung der Leidenſchaft, die ſich noch ſelber beobachten kann; denn das unterſcheidet ja eben Leidenſchaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geiſtesgegenwart giebt, ſelbſt die Kraft, Affekte

nicht aufkommen zu laſſen, die Aufmerkſamkeit ſchärft und ausdauernd macht, den Menſchen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abſpannung der Ruhe des ſich auf's Neue ſammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenſchaft iſt die Sprache der zuſammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu ſein, die Sprache der Entſchiedenheit, denn die Leidenſchaft will ihr Ziel erreichen, ſie ſchwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem Einen; um das Ziel zu erreichen, ſpannt ſie alle Kräfte an, ſogar die denkenden, die ihr entgegenwirken ſollten — wie der Wind erſt gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt, und aus einem Gegner ein Diener der Verwüſtung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze vom bloßen Wetterleuchten bis zum ſtärkſten Donnerſchlage ſind die dienenden Affekte, denn auch dieſe unterjocht ſich die Leidenſchaft, und ſo jäh und ſchrecklich Donner und Blitz ſein mögen, in der langſam fortrückenden Wolkenmaſſe herrſcht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend geſpannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderſtehlichkeit und, man möchte ſagen, ein gewiſſes impoſantes Phlegma charakteriſirt das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenſchaft hat wie ein Gewitter das Imponirende der Möglichkeit, das Ungeheuerſte von Kraftäußerung aus ſich geſchehen zu laſſen. —

Der Affekt wechſelt immer zwiſchen den Extremen von Sprachloſigkeit aus Stärke und von Sprachloſigkeit aus Schwäche, zwiſchen Ueberſpannung und Abſpannung des Gefühlsvermögens, und den Graden dazwiſchen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es iſt eine

ſtete Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt; die Leidenſchaft dagegen iſt eine ſtete Concentrirung der Kraft des Menſchen über ſich ſelbſt, und dadurch über Andere. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüths-, Geiſtes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzirte, wie denn der Menſch, der ganze ſinnliche Menſch in ihr potenzirt erſcheint, eine ruhig gewaltige, entſchiedene, wo ſie den ſittlichen Geiſt abſorbirt und verdunkelt, und wo ſie ihres Zweckes gewiß iſt. Doch hat ſelbſt die Leidenſchaft ihre Ruhepunkte, wo ſie vorhanden iſt, aber nicht ſichtbar, wie eine Kenntniß im Gedächtniſſe, wenn der Menſch mit Anderem beſchäftigt iſt, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Perſönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandenen, wenn auch momentan latenten Leidenſchaft nicht widerſprechen. —

Dramatiſche und lyriſche Steigerung.

Man muß vermeiden, daß die dramatiſche Steigerung zur lyriſchen wird, in der das Gefühl ſo vorherrſcht, daß Charakteriſtiſches, Exponirendes, Motivirendes geradezu ſtörend wird. Man ſehe bei Shakespeare z. B. in der Gerichtsſcene im „Kaufmann", wo die Spannung am höchſten, wie da noch ausgeſponnene Scherze ſtattfinden. Das iſt nun die Probe des Echttragiſchen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetiſchſten Scenen der Narr parodirend hineinreden, ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakespeare's Poeſie ſo nothwendig, ſo heiter, ſelbſt im ſchrecklichſten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, ſo gehaltvoll zu ſein, ſo reich an Gedanken. Bei der lyri-

ſchen Behandlung iſt ein ſtetes gewaltſames Anſpannen und Zurückſinken des Affektes des Zuſchauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer ſtärker gepackt, am Ende iſt er am aufgeregteſten. Nun beginnt der nächſte Akt wieder in einer gewiſſen Nüchternheit, bis das Kunſtſtück wieder beginnt. Die lyriſche Weiſe hebt Stetigkeit und Ganzheit des Intereſſes auf; auf welche beiden dagegen die dramatiſche Weiſe als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche ſinnliche Friſche gewinnen Shakespeare's Stücke dadurch, daß keine lyriſche Steigerung der einzelnen Scenen dem Humor und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragiſche Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakespeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigſte bei Shakespeare, wie er zu concentriren weiß, wie er eine gewiſſe Anzahl Perſonen, die eigentlich das Stück ſpielen, ſich ſo nahe zu rücken weiß, und wie ſchnell und ohne große Maſchinerie die gewaltigſten und ergreifendſten Scenen ſich folgen. Eine Hauptſache dabei iſt, daß er nicht mehrere Charakterentwicklungen nebeneinander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenſchaft beginnt, wozu ſie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derſelbe einfältigredliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenſchaft macht nichts anderes aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu ſein.

Künſtlichkeit der Motive.

— Alles Raffinirte iſt zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klaſſiſche Theater der Franzoſen. Die einheitliche Form iſt nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr

blos eine Kataſtrophe, als eine ganze Handlung iſt. Soll ſie einen reicheren Inhalt haben, ſo muß der Dichter raffiniren. So verfielen die Corneille ꝛc. auf die Spielerei mit dem Wechſel der Affekte, die ſchon deßhalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuſchauer ſo ſchnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen ſchon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens Solcher, die eigentlich Freunde ſein ſollten und ſich nun als Feinde begegneten; die Franzoſen behielten ſie bei, und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Ueberraſchung. Bei Shakespeare findet man dieſe Motive dahin verwieſen, wohin ſie gehören, in die Komödie. —

Idee des Dramas.

Die Idee des Dramas muß mehr concret als abſtrakt, mehr in künſtleriſchem als philoſophiſchem Sinne genommen werden, ſie iſt die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige ſich als Einheit anſchauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die ſich gegenſeitig aufheben. Sie iſt das plaſtiſche Geſetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wiſſen will, ſo iſt zu ſagen, daß ſie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da ſie das Hauptmittel der Wirkung, die ausſchließliche Bedingung derſelben iſt, das Mittel, wodurch die verſchiedenen Theile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunſtwerke, zum Organismus wird. Nur darf

man „Idee“ nicht im transcendentalen, oder überhaupt ſpekulativen Sinne nehmen, ſondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philoſophiſche, ſondern eine poetiſche Abſtraktion, d. h. innerhalb der Anſchauung. Die Organe des Gedichtes haben eine beſtimmte Gruppirung, ein beſtimmtes Verhältniß zu einander, dieſes hat einen Mittelpunkt, und dieſer iſt die poetiſche Idee. —

Das Theatraliſche.

Was iſt das Theatraliſche? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter ſich, den einer maleriſchen Ausfüllung der Rahmen des Bühnenbildes; das iſt das ſchlechte Theatraliſche; dann den des Schauſpieleriſchen, das gute Theatraliſche, weil zugleich Dramatiſche. Das eine iſt das Theatraliſche im Raume, Gruppen ꝛc., das andere das Theatraliſche in der Zeit. Das Plaſtiſch-Mimiſche und das Dramatiſch-Mimiſche; erſteres beſonders der Oper, das andere dem rezitirenden Drama unentbehrlich. Goethe in ſeiner Abhandlung über Shakespeare verſteht unter dem Theatraliſchen weſentlich jene erſte Species desſelben. —

Zur Lehre von der Gliederung.

Man muß ſehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt wird, dann iſt das Reſultat des Gliedes zugleich der ſchauſpieleriſche Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Reſultat erhalten wird, iſt dann die Vorbereitung des ſchauſpieleriſchen Effektes. Mehr oder weniger iſt dies bei Shakeſpeare gewöhnlich der Fall. So iſt das Herauskommen,

daß Macbeth der Königsmörder war, dieſer Knoten des pragmatiſchen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewiſſen — in dem Anfalle von Geiſteszerrüttung, durch die Macbeth ſich ſelbſt verräth, das Motiv iſt; zugleich iſt es aber ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt, dies aus der Rollefallen des bisher ſo geſchickten Schauſpielers Macbeth. So treffen die Hauptfaktoren des tragiſchen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatiſchen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetiſcher und ſchauſpieleriſcher Effekt ſei, zuſammen und durchdringen ſich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivirungen dieſelben ſind und die Spannung zugleich dieſelbe iſt.

Dramatiſche Charaktere.

Bei den Charakteren iſt eine Hauptſache, daß man ſie nicht immer im Wappenrocke des Affektes ſieht, wie ſie ihrer Intention nachjagen. Man muß ſie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens ſehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen ꝛc. Es kann einer die heftigſte Leidenſchaft in der Bruſt tragen, den raffinirteſten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält ꝛc. — und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anſchlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja je entſchiedener z. B. der Entſchluß zum Selbſtmorde, deſto weniger merkt man dem Träger an; deſto leichter ſtimmt dieſer in die gewohnten Scherze und Neckereien. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man dieſe beiden Seiten an den Perſonen ſieht, kann man an ſie glauben als

an Menſchen, an Weſen, die nicht blos perſonifizirte Leidenſchaften, Gewohnheiten ꝛc. ſind. — Was den Charakteren Shakespeare's dieſe überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit dieſen Menſchen jahrelang gelebt, das iſt, daß wir ſie nicht blos in ihre Leidenſchaft und Affekt eingeklemmt, ſondern auch in gleichgültigeren Berührungen mit Anderen ſehen, in typiſchen Scenen des gewöhnlichen Lebens, in denen ſich viele Andere ähnlich benommen haben würden; hier ſind ſie nicht blos nach ihren individuell-charakteriſtiſchen, ſondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach dieſen dargeſtellt. So ſehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, deſſen Vater plötzlich geſtorben, deſſen Mutter ſich ſo ſchnell wieder verheirathet; ferner in ſeinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn ſondiren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnſinnig gelten muß; ja ſogar als Patron von Schauſpielern, als Kunſtfreund und Kunſtrichter; dann mit ſich ſelbſt beſchäftigt; was zuerſt durchſchien durch ſein Benehmen, das von den Aeußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt ſichtbarſt auf die Oberfläche ꝛc. Und alle dieſe Scenen ſind ſo bis in's Einzelnſte durchlebt; wir ſehen ihn nicht blos handeln im engeren Sinne, wir ſehen ihn leben, exiſtiren, ſeine Art und Weiſe in den verſchiedenſten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, ſein Urtheil über Dinge und Menſchen; die ganze Art ſeines Gehabens, eine Summe ſeiner Exiſtenz. —

Handlungsſcenen als Zuſtandsbilder.

Zu bemerken iſt, daß Shakespeare ſelbſt die eigentlichen Handlungsſcenen mehr wie Zuſtandsbilder vorträgt; ſie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, ſie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, ſie werden geſchickter, Gehalt in ſich aufzunehmen. Charakteriſtiſche Geſpräche ſind ihm die Hauptſache; er meidet alles Lakoniſche und Tumultuariſche. Dieſe Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und nothwendiges Gegengewicht, ein gewiſſes Behagen und Heimiſchwerden ſelbſt im Schrecklichen. Ueberall iſt jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsſcene zugleich zum Zuſtandsbilde zu machen. So im Othello, die unvergleichliche trauliche Scene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide ſingt, die Scenen Hamlet's mit den Schauſpielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch ſeine Expoſitionsſcenen zu ſolchen Zuſtandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raſchen Rucke abgethan. Mehr das, wie ſeine Perſonen ſich dabei benehmen, als das Abſtrakte der Handlung ſelbſt, liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakespeare's in dieſem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zuſtand, die Exiſtenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu abſichtlich, daß ihm der Zuſtand die Hauptſache iſt. Der Fauſt beſteht faſt ganz aus Zuſtandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenſchaft hintanſetzt, die auch die Zuſtandsbilder im ſchauſpieleriſchen Sinne zu Handlungsſcenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittenge-

mälde. Das Epiſche und Lyriſche tritt aus der Syntheſe, in der es das Dramatiſche ausmacht, und es will, jedes für ſich, gelten. Man vergleiche die Scene Gretchens im Dome, und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, beſonders Gretchens iſt in lyriſche Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Urſachen, das eigentlich Dramatiſche, hinter der Scene liegt. Im Egmont deßgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieſer Gedichte, ihre harmoniſche Wirkung hauptſächlich darauf ſich gründet, ſo wird man dies Kunſtmittel gewiß nicht gering anſchlagen, wenngleich man ihr völliges Ueberwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird, bei ſorgfältiger Unterſuchung, gewiß finden, daß Shakespeare's Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichthume nicht an eigentlicher Thathandlung, ſondern an ergreifenden Zuſtänden verdanken. Wie die Abſicht, ſo ſcheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterſcheiden. Die Hauptaufgabe der Darſtellung iſt im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzoſen iſt die Tragödie ein Kartenſpiel; der Eine ſpielt aus, der Andere giebt zu; oder ein Schachſpiel Zug auf Zug; zwei Minirer gehen ſich entgehen, das geht, bis Einer nicht mehr kann. Der Eine thut das, was den Anderen bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den Erſten wieder zu einer That, die wiederum eine That des Anderen zur Folge hat. Hier herrſcht der pragmatiſche Nexus; der Pragmatismus des Stückes iſt das Stück; dagegen bei Shakespeare herrſcht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verſtand. Es leuchtet ein, daß jene Weiſe die Abſicht-

lichkeit ſchwer wird verſtecken können. Abgeſehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung ſo einzurichten, daß zugleich die Geſtalten ſich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, ſo wird Abſichtlichkeit, Geſuchtheit, Raffinement hervortreten, oder, wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler in's Gegentheil übergehen; der Zufall wird wirklich oder ſcheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei ſtarken, energiſchen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln ausſehen. Nicht was geſchieht, ſondern wie es die Menſchen berührt, die unſere Theilnahme beſitzen, iſt Shakespeare die Hauptſache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zuſtandsbildern möglich iſt, verdeckt den pragmatiſchen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern beſtehend, deſto leichter ſolid herzuſtellen iſt. Das eigentliche Grundweſen des Dramatiſchen iſt zwar klare Entwickelung, aber auch concentrirteſte Geſchloſſenheit, tiefſte Abſichtlichkeit in jedem Einzelnen, bei dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit, das Ausgehen auf Ueberraſchung, die gleichwohl ganz vorbereitet iſt, die man mälig kommen ſieht. Das Abſtrakte des Gerüſtes wundervoll verkleidet durch typiſche Geſpräche, tiefe Gedanken, ſo daß wir vielleicht vergeſſen, ob ein Knochengerüſte in dieſem Leibe, und wie es zuſammengeſetzt iſt aus einzelnen Knochen, und verbunden durch Bänder, aber den Leib ſelbſt, und zwar als einen ſchönen bei allem Reichthum in einheitlicher Bewegung vor uns ſehen, und ſeine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragiſchen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonieenfolge

zu verſchiedenen Stimmen emancipirt iſt, deren jede ihr eigenes Geſetz der Bewegung in ſich hat, wie das Planetenſyſtem, wo jeder ſeinen beſonderen Weg geht, und doch wohl eingeordnet iſt. — Nichts darf von Außen hereinwirken; die Vorgänge müſſen eine Cauſalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verſchuldungen ſind, aus Einem Keime gewachſen, davon die folgende immer die vorangegangenen fortſetzt und ſteigert — d. h. der ideale und pragmatiſche Nexus muß zuſammenfallen.

Goethe's Werther.

— Man hat Goethe'n die Doppeltheit des Motives in ſeinem Werther vorgeworfen, daß dieſer ſich erſchieße aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine abſolute Einheit der Motive iſt unwahrſcheinlich in allen Fällen, weil unpſychologiſch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Theile mit, zuweilen ſo, daß der Ort der Krankheit ſchwer aufzufinden iſt. Der Grundzug des Werther iſt Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goethe'ſchen Figuren, Taſſo's, Antonio's ꝛc. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Menſch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja, um eine Reizbarkeit auszubilden, wie ſie am Werther geſchildert iſt, und ſeinen Ausgang motiviren muß, ſind vorhergegangene harte Reibungen mit der Welt nöthig, und einer ſolchen Natur iſt es wiederum nothwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufſtehen; ja ſein ganzes inneres Leben iſt nur ein ewiges Durch- und wieder

Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Associationsgesetz der Aehnlichkeit, das keine dieser Wunden verharrschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen in einander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehreren Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Theiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde".

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den Anderen immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des geborenen sittlichen Hypochondristen, — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich Andere trinken. —

Dichter und Zuſchauer.

Ich glaube, bei ſeinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuſchauer ihm, wie auf dem Billard — Einen oder einige Points vorgebe, oder einen Kapitaleinſchuß in das gemeinſame Geſchäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinſen zurückgiebt. Ohne das läßt ſich die Schlankheit des Anfangs, und damit die Geſchloſſenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es iſt überdies mit den Charakteren im Schauſpiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenſchen begreifen wir ſogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müſſen etwas von dem Unſeren aufgeben, um uns an ſeine Stelle verſetzen zu können; das wird uns ſchwer beim erſten Male; kennen wir ihn einmal, dann deſto leichter. Und ich habe immer dieſe aufgezwungene Uebung, uns zu objektiviren, für einen Hauptnutzen des Schauſpiels gehalten. Was den Charakter, der ſich als ein eigener uns ſelbſtändig gegenüber ſtellt, uns wieder näher bringt, iſt die Leidenſchaft. Leidenſchaftlos iſt kein Menſch, er hat den Keim zu allen Leidenſchaften, ſtärker oder ſchwächer in ſich, und da alle Leidenſchaften gleiches Grundgeſetz der Entſtehung, des Wachsthumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemüthskräften, den ſinnlichen wie den geiſtigen, beſitzen, ſo tragen wir in dem eigenen Begehrungsvermögen den Maaßſtab auch für die Leidenſchaften, die in uns nicht ausgebildet ſind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illuſion durch die Vermittelung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens ſeiner Perſonen im Augenblicke des Thuns zu machen, ſo hat

er die Aufgabe gelöst. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verstandes mag dann jenes Handeln für Wahnsinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darstellung desselben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden selbst seine That als Wahnsinn erscheinen, sollte er sie in völliger Klarheit des Verstandes thun.

Popularität. Unterhaltung.

— Wenn wir Shakesspeare's Gestalten sich vor uns ausleben sehen, so wird der nicht am wenigsten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der sein, der sie als „amüsant" bezeichnet. Welch amüsanter Bösewicht ist Jago. Sie sind alle gute Gesellschafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatischen Dichters richtig hingestellt: „Die große Frage bei einer Bühne ist, wie sich die Ansprüche des großen Publikums, das unterhalten sein will, mit den Forderungen der Kunst, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen lassen." — Und so mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige schlechte Art zu dichten ist die langweilige." —

Technik des Malers, Musikers und Dramatikers.

Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperspektive (Linienperspektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Conturen und reichem Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen, und weniger detaillirt (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charak-

tere. Hier außer der Correktheit, der Styl, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Geſtalten ſich möglichſt wenig decken und man nicht die Geſtalt in ihren Gliedern zuſammenſuchen muß. Modellirung, die Rundung und das Heraustreten der Geſtalten und Glieder. — Paſtoſer Farbenauftrag hilft zur Modellirung, der breite Pinſel zum Style. Die Stimmung gehört der Malerei und Poeſie gemeinſchaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil ſie nur einen Moment darſtellen kann, weil der dargeſtellte Eine Moment ihr Ganzes, das ſchön ſein ſoll, ausmacht. Das Drama braucht die Diſſonanz nicht zu vermeiden, weil es dieſelbe auflöſen kann; wer nur Einen Accord anſchlagen kann, wie die Malerei, muß einen konſonirenden anſchlagen. — Was an der maleriſchen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Muſik entlehnt werden. Der Contrapunkt der Charaktere, der doppelte Contrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauſpieler. Sie geht alſo noch eine Syntheſis ein. Wahres Geſetz der dramatiſchen Kunſt wird die innigſte Durchdringung des Poetiſchen und Theatraliſchen ſein, ſo innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetiſche zugleich das Schauſpieleriſche, das Theatraliſche zugleich das Poetiſche wird.

Einheit der dichteriſchen Intention.

— Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber dieſe iſt: Einheit der dichte-

riſchen Intention. Ein ganz genau beſtimmter Eindruck muß es ſein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müſſen wir dem Stoffe abſehen, ich möchte ſagen: die volksthümliche, weil das Volk ungeblendet iſt von Allem, was Reflexion hier und da in Nebenumſtände hineinlegen kann, weil es ſelber nicht reflektirt, ſtets auf die Hauptſache, auf den allgemein-menſchlichen Kern in der Sache geht. Wir müſſen alle künſtlichen Geſichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechiſcher oder romantiſcher, ſpaniſch-katholiſcher, oder wer weiß welcher fremden Moral oder mit dem Auge des Schulphiloſophen anſehen. Wir müſſen die Sache ſelbſt, und in ihrer eigenen Sauçe geben. Nicht allein was das Volk ergreift, ſondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund ſeiner Wirkung iſt, ſo müſſen wir ſo weiter verfahren, daß aller Reichthum der Fabel aus dieſem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für anderen Eindruck hineinzulegen. Der Stoff muß auf ſeinen Wirkungskern reducirt, und dieſer ſo erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts Anderes wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes ſchon eine harmoniſche, poetiſche ſein muß, d. h. eine, in der Alles ſich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für Eine ſtehenden Perſonen concentrirt, in das ſich keine fremde Regung miſchen darf. Alſo Einheit der Intention. —

Shakespeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder ſeiner Geſtalten, mit jeder Rede derſelben, welchen

er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und dieſen beabſichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Abſicht jeder einzelnen Rede iſt der Abſicht der Rolle, die Abſicht jeder Rolle wiederum der Abſicht des Ganzen ſubordinirt. Nicht der kleinſte Zug iſt der Abſicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derſelben. Konſequenz iſt ſein erſter Vorzug, nicht allein die Konſequenz ſeiner Charaktere, auch, und noch vielmehr die Konſequenz ſeines eigenen Verfahrens. Doch über dieſe tiefſte Abſicht breitet er den Schein der Abſichtsloſigkeit. Schiller iſt darin ſein Gegenſatz. So z. B. die Inkonſequenz in ſeinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll ſich einſchleichen und die Wallenſtein-Intention überwachſen läßt, und die Inkonſequenz wiederum im Charakter des Wallenſtein, der eigentlich blos eine Perſönlichkeit hat.

Das innere Drama der Leidenſchaft.

Das ſich ſelbſt Steigern der Leidenſchaft, das Agiren innerlich, das innere Drama der Leidenſchaft, die nichts mehr von Außen bedarf, die ſich von ſich ſelber nährt, iſt in der Tragödie die Hauptſache. So im Macbeth, Hamlet, ja ſelbſt im Lear; denn in dieſer Beſchäftigung mit ſich ſelbſt und nur mit ſich ſelbſt, der die Bilder der Phantaſie, mit dem Auge des inneren Sinnes geſehen, wichtiger und wirklicher erſcheinen, als die der Wirklichkeit — und ſelbſt dieſe kommen nicht unverfälſcht, wenn nicht chaotiſch und traumhaft unbeſtimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnſinn, das Traumwandeln der überwachſenen Leidenſchaft. Und der Wahnſinn ſelbſt iſt nichts als der habituell gewordene Zuſtand

dieſes Traumwandelns einer Leidenſchaft, die den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenſchaft greift wie die Flamme von ſelbſt um ſich; nur das erſte Entſtehen der Feuersbrunſt iſt von Außen zu motiviren; brennt ſie einmal, ſo nährt ſie ſich von ſelbſt, ſie ſteigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinerer Feuersbrünſte, die nicht beſonderer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus ſich, mit dem ſie ſich immer größer bläſt. So flammt ſie fort, ſo lange ſie noch Material findet; und erſt wenn das Material völlig verzehrt iſt, erliſcht ſie und ſtirbt nach dem Tödten. Vorher entzündet ſie oft heftiger, was ſie verlöſchen ſollte. —

Typiſches Schickſal.

— Typiſches Schickſal nenne ich das, was, wie verſchieden ſonſt durch Einwirkung äußerer Umſtände die Lebensgeſchichten der Einzelnen erſcheinen mögen, bei einer größeren oder kleineren Anzahl von Menſchen immer wie ein Thema durch ein Tonſtück hindurchgeht, und all dieſen Leben, ſo verſchieden ihr Aeußeres ſein mag, eine innere Aehnlichkeit giebt. Dies typiſche Schickſal, d. h. die Uebereinſtimmung des Charakters mit ſeinem Schickſale in den individuellen Geſchichten, die er ſchafft, darzuſtellen, iſt die Aufgabe des Dichters; und es zu fälſchen iſt nur denjenigen Schriftſtellern erlaubt, denen jede künſtleriſche Pflicht zu übertreten erlaubt iſt, denen, die nur für das Amüſement ſchreiben. Wir ſehen z. B. Menſchen, die ſich Alles erlauben, die bei ſich immer recht haben, mit ſich immer zufrieden ſind, die von An-

deren immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eigenes Thun rückschlagend sie bedrängt, auf Andere schieben; dagegen Menschen, die Das bekümmert, was Andere thaten, als wäre es ihr eigenes Thun, die wir stets thätig sehen, gut zu machen, was Andere verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können, und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten. Nun mag man Aenderungsgeschichten schreiben, nur darf die Aenderung den Charakter selbst nicht aufheben, d. h. nicht den wesentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit sich abgewöhnen, aber nie, man selbst zu sein. Durch Nichts in der Welt wird der geborene Hypochonder sein Gegentheil; der es durch körperliche Krankheit geworden ist, kann durch Wiederkörperlichgesundwerden auch die geistige Hypochondrie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umständen seine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft Geborene. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Christenthum.

— Das Christenthum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christenthum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles Andere fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unserer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsere Anschauung so erfüllen,

daß die Liebe, die die Folge derſelben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unſeres Denkens und Thuns iſt, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menſchen. Aus ſeinen Reden und Schickſalen baut ſich die Geſtalt uns auf. —

Tragiſcher Widerſpruch im Charakter.

Jede Leidenſchaft hat die doppelte Tendenz, ſich zu befriedigen, und zugleich dieſe Befriedigung zu vereiteln. Leidenſchaft macht auf der einen Seite beſonnen, ſie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um ihren Zweck zu erreichen; nun iſt ſie aber mit einem Affekte verbunden, und dieſer iſt in ſeinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Geſetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgeſprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige ꝛc. Dieſe Doppelnatur von Beſonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Beſinnungsabweſenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragiſchen Widerſpruch innerhalb der Leidenſchaft ſelbſt aus. Und auf dieſen elementarſten Widerſpruch laſſen ſich alle tragiſchen Charaktere Shakespeare's zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt iſt immer ein nothwendiges Hilfsmittel zur Schuld. —

In unſerer Zeit der Nivellirung, wo der Einzelne ſich fürchtet, ſich anders zu zeigen, als die Anderen, und wo wirklich das Geſetz der Noth ſtärker iſt, bei von Kind an durch Bildung geſchwächten Leidenſchaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei ꝛc., bei kräftig aufrechtgehaltener Ordnung, in unſerer Zeit zeigt ſich der Charakter faſt nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den erſten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, ſich im Niveau zu halten, Rückſichten

auf die Folgen von Seiten des Ordnungsstatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise Aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst. —

Stylisirter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität.

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemischen Tendenzen zu machen, eine besondere Wirkung polemisch darin zu erzielen, die der Wirkung, die sie als Tragödie haben soll, entgegensteht, oder sie doch jedenfalls paralysirt, ist sie ganz von ihrer natürlichen und künstlerischen Bestimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragische als Kunstgenus haben soll, ist damit nicht zu vereinigen. Sie ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen, — und solche wollen sie sein — nicht Besitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren. Die Shakespeare'schen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen Das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Ueberhebung zu Grunde, im bewußten Wagniß — eine

Eigenſchaft der Leidenſchaft, die, weil ſie die Kräfte über das gewöhnliche Maaß erhebt, und nach dem Geſetze, daß wir das Gewünſchte leicht glauben, dieſe Stärke zu hoch anſchlägt; auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewußtſein des dadurch beſchworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns ſichtbar als ſolches dargeſtellt werden, ſei es nun ein Beſtehendes, eine Natur- oder ſittliche Macht — wie das Gewiſſen im Macbeth — nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine ſittliche Macht iſt, und einer unſittlichen unterliegt, darum muß es eine Leidenſchaft ſein, die — ſei auch ihr Objekt ein ſittliches — durch ihr Uebermaaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unſittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert, muß eine überlegene ſein, und er muß dies wiſſen, es, wenn auch nur ſchweigend, anerkennen. Er übernimmt alſo bewußter Weiſe ein Wagniß, bei dem er umkommt. Wir müſſen baldmöglichſt den Untergang vorausſehen. Aber eben dies Wagniß, und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragiſchen Helden das Impoſante. Zugleich aber verhält er ſich in alledem leidend — denn ſeine Leidenſchaft iſt es, die ihn zwingt, Anderes zu zwingen; ſo iſt er zugleich ein Gegenſtand des Mitleids. Shakespeare iſt kein Ascet. Lebensweisheit iſt's, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienſtbar machen lehrt. Solche, wie ſie Lorenzo und Julia anwenden, ſtraft er nicht; ſolche, die auf Schlechtes geht, und auf das, was früher oder ſpäter inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jago's, Edmund's, Richard's III., iſt keine Lebensklugheit mehr; dieſe ſtraft er, wie ſie ſich auch in der Wirklichkeit ſtraft. Seine

Kunſt ſteht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegenſatze. Er wird ihr nur ſoweit ſcheinbar untreu, als in dem Gegenſatze von Wirklichkeit und Kunſt dies überhaupt ſchon begründet iſt, da die Wirklichkeit nur in ihrer Geſammtheit geſchloſſen iſt, die Kunſt aber in jedem einzelnen Werke geſchloſſen ſein, d. h. da dieſes Ganze ſeine Bedingungen in ſich ſelbſt haben muß. Seiner Kunſt Vorwurf iſt der Weltlauf; ihre Seele das innere Geſetz des Weltlaufes. — In ſeiner Welt, die ganz die wirkliche iſt, nur geſchloſſener und im Zuſammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böſe, was man in der Wirklichkeit ſo nennen würde, ſchön, häßlich deßgleichen. Dieſe Poeſie iſt verſöhnend, während man in wunderlichem Mißverſtande jetzt die Poeſie eine verſöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem ſie unſeren Wünſchen ſchmeichelt. — Der ſtyliſirte „gemeine Weltlauf.“ — Die Handlung eine ſolche, die tragiſchen Charaktere ſolche, ihr Verhältniß zu dem Gegebenen ein ſolches, wie ſie einen übeln Ausgang provoziren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, ſo könnte man ſie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So iſt bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann, und der jedem Stoffe, ſei er mythiſch, hiſtoriſch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt zu thun. Derſelbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächſt, den jeder Menſch, der höchſtgebildete, wie der roheſte verſtehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und

Ueberbildeten trivial erſcheinen mag. Der Zuſchauer braucht in das Theater nicht einen beſonderen Maaßſtab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern iſt nach dem Maaße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, ſo oft er über Handlungen urtheilt. „Solches Thun, ſolche Menſchen nehmen kein gutes Ende.“ Und er braucht nichts als ſeine eigenen Augen, ſeinen eigenen unverbogenen Menſchenverſtand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er ſieht alle Bedingungen ſeines Urtheils in anſchaulichem Leben vor ſich. Er ſieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er iſt dabei, wenn dies geſchieht; er ſieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsanſatz ſelbſt machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Poſition zu Poſition. —

Den Kampf in des Helden Seele, dieſes Mangeln eben einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen, dieſen Mißton, der die Harmonie ſtört, und den ganzen Menſchen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen ſollte, dieſen Widerſpruch, dieſe Gebrochenheit hat Shakespeare nicht willkürlich als Grundverhältniß des Tragiſchen, nicht als blos erſonnenes Kunſtmittel aufgegriffen, nein, er ſah es in der menſchlichen Natur und in der Geſchichte als den letzten auffindbaren Grund des Schickſals der Menſchen wirklich vorhanden, und nahm es nur in ſeine Kunſt herüber, weil er es fand, und weil er ſeine Kunſt durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den erſten beſten Menſchen urtheilen, ſo wird man vernehmen: Er hat dieſe gute Eigenſchaft, dieſe, dieſe, und es würde ihm gelingen, was er will, wenn der Mangel nicht wäre.

Wenn Der und Der nur Das nicht hätte; dies verdirbt, was alles Andere an ihm gut macht. So ist diese Gebrochenheit, indem das concrete Schicksal jedes Einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich selbst das allgemeine Schicksal aller Menschen, alles Menschlichen. Dadurch, wodurch die Shakespeare'schen Figuren schauspielerische Rollen, sind sie nun auch poetisch-wirkliche Menschen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt, und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen.

Wenn philosophisch (nach Hegel —) immer eine höhere geistige Stufe des Tragischen gefordert wird, so schreitet die Poesie umgekehrt, d. h. was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische darin sich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philosophie in neuerer Zeit die Poesie unterjocht und sich zur Stoff- und Gesetzgeberin der Poesie aufgeworfen, und so unter dem Vorwande der Bildung, der Poesie eigenstes Wesen gefährdet. Die Poesie wird nur dann wieder sich erheben können, wenn sie frei gemacht wird von diesem Joche. So wurde im Drama die Hauptsache, das was die Sinne anschauen, zur Nebensache.

— Hamlet's menschlicher Trieb kann sein individuelles Temperament, sein Naturell nicht besiegen; das ist's.

Wo irgend möglich, ist solche Charakterisirung vom tragischen Dichter zu suchen; so kann und muß die individuelle Gestalt, die er schafft, so individuell, und doch dabei so typisch werden, als nur möglich ist; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zierrathen dieses Menschenbaues, sondern auf dessen tiefsten Grund gestellt ist, nicht aus dem Charakter, sondern unmittelbar aus dem Boden erwächst, auf dem der Charakter selbst erwachsen ist. — Solche Gegensätze sind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragischer Kampf der Art entstünde, wenn ein Mensch mit weichem Naturell hart sein sollte, oder ein harter weich; wenn ein allgemeinmenschlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langsamen Naturelle Raschheit des Entschlusses gebieterisch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln soll (Brutus). — Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht compensiren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führt. — Durch dies Neuermittelte findet die Ansicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke schädlich ist, d. h. Reflektiren der tragischen Personen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn so wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur, wie sie unabhängig von Philosophie, Religion diesen selber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragischen Kunst selber Natur sein, nicht blos Naturdingen nachgeahmt; und so müssen sie von allen Menschen verstanden werden, von allen Bildungs-

klaſſen, Religionen, philoſophiſchen Sekten, und können alle überdauern. So ſteht dieſe Kunſt ſelbſtändig neben Philoſophie, Geſchichte, Religion, weil ſie aus denſelben erſten Quellen ſchöpft, ja noch naturwüchſiger als dieſe da; weil ſie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philoſophieen, nicht allein Conventionen der Denkweiſe überlebt hat und noch überleben wird. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einſtimmung mit dem allgemeinmenſchlichen Triebe — und dem Naturell Deſſen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es ſcheint, mit Goethe zuſammen, denn ſein „Sollen" iſt doch, was ich hier Aufgabe nenne, ſein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen) das der Aufgabe widerſprechende Naturell. — Hierin iſt nun Shakespeare urſchaffend, wie die Natur, weil er ſeine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denſelben, wie z. B. ſtatt Gewiſſens Religion, oder gar eine poſitive Religion. Und das Gewiſſen ſiegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das Rechte, ſondern weil es das Stärkere iſt. Denn auch in ſeinem Trotze iſt dieſe Stärke des Gewiſſens zu leſen, wenn derſelbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und dieſe ſich für etwas Anderes ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, iſt, dünkt mich, dasſelbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einſtimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Ueberwallung, ſondern Entſchluß die Schuld einführt, nur das ſcheint Goethe'n zu der Verwechſelung gebracht zu haben. Denn der Wille ſelbſt, der ſittlicher Natur iſt, darf im Trauerſpiele nicht beim Helden Platz finden, ſonſt wird die

gegenſtehende Macht, der er verfällt, zur unſittlichen, und das Ganze ein Sieg des Unſittlichen über das Sittliche. Eben deßhalb aber, weil Shakespeare auf dem Boden der Natur ſteht, (nicht als Gegenſatz zum Sittlichen, hier iſt der Weltlauf gemeint —) und das Gewiſſen ſiegen läßt, weil es ſich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenſchaft Ueberlegene erweiſt, iſt er zugleich ein ſittlicher Dichter; da der Weltlauf ſelbſt im Zuſammenhange ein ſittlicher iſt. Deßhalb verweiſt Shakespeare auch nicht auf eine andere Welt, die die Schulden bezahlen ſoll. Dies iſt das Gebiet der Poeſie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das ſie nicht überſchreiten darf, ohne ihre beſten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt hier ſinnlich, und widerſpricht eben darum doch nicht der Moral; ſowie Mächte des Bewußtſeins ſtreiten, wird das Problem ein philoſophiſches, es ſteht dann auf der Reflexion, dann kämpft Geſichtspunkt mit Geſichtspunkt, das Feld des philoſophiſchen Dialoges, und die Ausführung kann nur eine rhetoriſche werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anſchauung ſtehen die Griechen, Shakespeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die franzöſiſchen Klaſſiker. Jener Werke werden den Philoſophen ein ſo fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geſchichte, aber ſie werden nie ganz im Gedanken aufgehen, ſo wenig wie dieſe; jede Philoſophie wird ſich an ihnen verſuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit ſelbſt; dieſe dagegen ſind aus einer gewiſſen Philoſophie oder aus einer Convention hervorgegangen, und ſind nur für dieſe und mittelſt dieſer zu faſſen und zu ge-

nießen. — Alſo: Widerſpruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebenen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkeren in derſelben Natur, Widerſpruch zwiſchen Aufgabe und Vermögen. Brutus unternimmt eine Aufgabe vom Freiheitstriebe diktirt, die im Widerſpruche mit ſeinem ſanften, menſchlichen Naturell ſteht und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenſo; ſein Leiden geht aus dem Widerſpruche ſeines Naturelles mit der Lage, in die er ſich ſelbſt gebracht hat. Goneril ſagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König ſpielen, nachdem er uns die Krone gegeben; laſſen wir das zu, ſo wird ſeine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan iſt der Widerſpruch ſeines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm ſtellt. Im Egmont iſt der Widerſpruch ſeines Naturells, das ſanguiniſch-leichtſinnig iſt, mit ſeiner Aufgabe, klug und vorſichtig zu ſein. Aber dieſer Widerſpruch, der ein dramatiſch und theatraliſch ſehr fruchtbares Motiv iſt, wird blos lyriſch ausgeſprochen und nicht dramatiſch-theatraliſch ausgebeutet. Der allgemein-menſchliche Trieb der Vorſicht tritt ihn nur einmal an durch Oraniens Warnung und Abgang, — Oranien iſt gewiſſermaßen das Geſpenſt in dieſem umgekehrten Hamlet — und ſchnell iſt dieſer „fremde Tropfen“ aus ſeinem Blute entfernt. Dieſe Vorſicht liegt nicht als Trieb in ihm ſelbſt, der ihn mit ſeinem ſanguiniſchen Naturell in inneren Kampf brächte, in dem dieſes ſiegte, ihre Mahnungen kommen nur von Außen. Der Keim iſt da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Geſtalt des Hamlet, oder vielmehr die Geſtalt Hamlet's überhaupt hat Goethe'n nicht losgelaſſen;

er bringt in seinen meisten Stücken jenen Gegensatz, aber in zwei besondere Gestalten vertheilt, Clavigo, Carlos ꝛc. Wunderlicher Weise ist der ganze Gegensatz im Faust, und die eine Seite davon auch noch im Mephistopheles besonders personifizirt enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatisch, und wird ein mehr lyrisch-rhetorischer, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensansichten. Auch im Othello ist dieser Widerspruch zwischen der Eifersucht, die in einem allgemein-menschlichen Triebe begründet ist, also in einem Nichtglauben, und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig ist, ganz auf den Glauben gestellt, zwischen einem Argwohn und einem Gemüthe, welches das Vertrauen selbst ist. — Auch im Charakterlustspiele ist dieser Widerspruch das dankbarste Grundmotiv. Vergleiche Holberg's geschwätzigen Barbier. Seine Aufgabe ist, sein geschwätziges Naturell zu besiegen, aber dieses ist unbesieglich und bringt ihn um Befriedigung seines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe gestellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieser Widerspruch, wie in ihm der tragische Kampf, wie aus ihm die tragische Schuld und der Untergang folgt und er selbst das tragische Leiden ist, ist zugleich der fruchtbarste Keim des guten Dramatischen und die Vorbereitung der daraus folgenden schauspielerischen Effekte. — Dieser Widerspruch, oder diese widersprechenden Eigenschaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unlustscheue Naturell, oder Rachsucht und Unlustscheu sind das Wesentliche im Hamlet. Die anderen Züge seines Charakters, seiner Persönlichkeit sind nicht wesentlich; sie sind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Wesentlichen darin zu überkleiden, um unserer Sympathie für ihn den an-

genehmen Mischtheil hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte ist der Schwäche verwandt, die Redekunst, die theoretische Ueberlegenheit ist oft mit der praktischen Schwäche zusammen, deßgleichen die Kunst und Lust des Intriguirens, der Verstellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln ein Begleiter des melancholischen Temperaments, der Kunstfreund, Schauspielerdilettant reihen sich ungezwungen dem Geistreichen an; die feine fürstliche Repräsentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erscheinung gehören dem Stande, sind Kostüme. — Nur nicht zu vergessen, daß beide streitende Mächte auch aus der Situation sich sehr leicht erklären lassen. Auch ein Zahmerer als Hamlet würde durch solche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der solcher Dinge fähig ist, als wir wissen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeschüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, stellt eine Aufgabe, der der Mensch nicht gewachsen ist, oder zwingt ihn, eine solche Aufgabe an sich zu stellen, die mit seinem eigensten Wesen im Widerspruche ist, die er deßhalb nicht lösen kann. Der innere Kampf ist das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagniß, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier ist von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Consul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksschmeichelei führt, wobei er Rollen spielen muß; eine Aufgabe, der sein Stolz nicht gewachsen ist, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber so stolz ist, warum will er Consul werden? Das wäre das Wollen

eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch stürzt, doch nicht seinen Stolz, nur seine Rachsucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere soll in der Kunst mit dem heiteren Reiche des Bewußtseins vertauscht werden, so will es die Philosophie; sie vergißt, daß das Poetische eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitere Reich des Bewußtseins nicht poetischer, sondern philosophischer Boden ist, und nicht der Anschauung, sondern der Reflexion, nicht dem Dramatischen, sondern dem Rhetorischen gehört. Licht wollen die Philosophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragischen Charakter-Problemen: er kann sich nicht unterordnen, er kann sich nicht schicken, nicht schmiegen. Er kann sich nicht verbergen, verstellen. Er kann keinen Muth, keine Hoffnung fassen. Er kann seinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen, oder sich Niemand anvertrauen; ein Solcher könnte allerlei Rollen spielen, um Denen auszuweichen, die, wenn sie sein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen schon daran, sich zu entdecken, und kehrte mit künstlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch so weisen Furcht nachgeben. Einer kann sich nicht beherrschen (im Lear Alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem Andern. Die Situation müßte nun gebieterisch das von ihnen verlangen, was sie nicht leisten können. — Bei Schiller findet man solche Motive ohne Nothwendigkeit einer Gestalt geliehen, oder doch vereinzelt, und mehr aus der Situation, als aus dem beharrlichen individuellen Wesen

der Personen ausfließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zusammenkunft mit Elisabeth, wo sie sich in ihr Verderben schilt, wo sie klug ihrem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war sie eine ganz Andere, da sie schwärmte wie ein Pensionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Mischding von mörderischer Buhl- und Betschwester. Shakespeare, wenn er einmal jene Scene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geschaffen haben. Es wäre Unenthaltsamkeit, Unmacht über sich selbst gewesen, bei seinem Verständnisse des Passenden. Und in der That, das wäre der Charakter der historischen Maria Stuart gewesen. In Elisabeth hätte ihr die Gewalt über sich selbst gegenübergestanden, d. h. die Gewalt über ihr Aeußeres, wobei sie gleich leidenschaftlich sein konnte, wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieses tragische Grundwesen, obgleich er seiner nie dramatisch mächtig wird, und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beschaffung des Materiales stehen bleibt, man weiß nicht ob aus Absicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatische oder aus Mangel dramatischen Instinktes. So, wenn er sagt, der Verstand und eine zweckgemäße Leidenschaft dürften nicht in die Tragödie entriren, es sei denn zum Nachtheile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin führe, sei sein Schicksal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was sich der poetischen Darstellung so willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann, und deßhalb der Rhetorik und philosophischen Auffassung widerstrebt, als den Quell des Tragischen, und protestirt gegen alles Reflektiren

der Charaktere über ſich und ihre Intentionen. Das Dämoniſche. — Alſo die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innerſten Weſenskerne entgegengeſetzt iſt, und ſie gehen unter, weil ſie dieſe nicht löſen können, die vergebliche Anſtrengung danach iſt das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf iſt in der Seele des Helden. — Im Taſſo hat Goethe den Melancholiker gezeichnet, und iſt, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatiſch-Theatraliſchen eingedrungen. Hier iſt jene charakteriſtiſch-dramatiſch-theatraliſche Figur des Widerſpruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig und der Vers klingt zu lyriſch-konventionell, iſt zu langathmig für wirkliches Theaterſpiel und läßt ſich nur deklamiren, nicht ſprechen. — Richard II., Hamlet, Lear ſind Temperamentsmenſchen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenſchaftsmenſchen, Romeo ſteht in der Mitte zwiſchen beiden. Dort herrſchen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenſchen haben keinen Zweck, den ſie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Weſen widerſpricht allem Zwecke, und ſollen ſie einen erreichen, ſo iſt ein äußerer Zwang nöthig, da ſie ſelbſt der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben iſt kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei dem Leidenſchaftsmenſchen, ſondern eine Moſaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen ſich alle von außen erweckten fremden Affekte neutraliſiren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das ſanguiniſche Temperament in einem Dramenhelden perſonifizirt, im

Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt, noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie, und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollonius im Himmel und Erde hat jenen Widerspruch in sich: er könnte glücklich sein und machen, wenn er den gesunden Leichtsinn besäße, den seine Situation von ihm fordert, so hat er das Leiden, da er sich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragisch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakespeare handelt es sich stets um etwas Ideelles, um Etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen — nicht im moralischen Sinne. Die Darstellung aber ist so, daß sie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare so nahe bringt, daß es ist, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt. —

Tragische Probleme.

Tragische Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbstbeherrschung die conditio sine qua non ist — Lear, Coriolan. Gewissermaaßen auch Romeo. — Naivetät, zu große Offenheit, bei einer Aufgabe, die Verstellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verstellung. Coriolan. Edelmuth auch. Ein sanft gestimmtes Gemüth und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein skeptisches Gemüth, und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges, und eine Situation, die Anstrengung verlangt. Hamlet, fett,

kurzathmig. „Auch wär'ſt du ſo träg'" ꝛc. ſagt der Geiſt. — Dieſen tragiſchen Widerſpruch finden wir ſchon bei Sophokles. Im König Oedipus iſt der Widerſpruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Beſonnenheit geſchehen kann, mit einem leidenſchaftlichen, oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell, das jene Beſonnenheit nicht hat. Wirklich geht dieſe charakteriſtiſche Figur, wie er immer nach klarem Verſtändniß der Lage ſtrebt, und dieſes immer wieder durch ſein reizbares, jähzorniges Temperament geſtört wird, dieſe Figur im Kleinen, die im Großen das Stück ſelber iſt, durch des Helden ganze Rolle. Das iſt die Urſache, warum dieſer Oedipus das theatraliſchſte Stück der Alten in unſerem Sinne iſt. Was aber den Unterſchied von Shakespeare macht, iſt, daß die Situation eine willkürliche iſt, nicht ethiſch, ſondern poſitiv religiös gefaßt, eine Grille der Götter, oder des Fatums. Dann iſt die Fabel nicht geſchloſſen, es ſind zwei verſchiedene Stücke, Lajus, Oedipus. — In der Leidenſchaft ſelbſt iſt eben ſchon der tragiſche Widerſpruch, daß ſie mit ihrem Affekte zuſammen iſt, daß dieſer Affekt ſtets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen ſie den Verſtand anſtrengt. Lear bringt ſich in die Situation, ſich nach Anderen richten zu müſſen, die nun Herrſcher ſind, was er früher war; ſich nach Anderen richten, ſich in die Lage Eines, der nicht herrſcht, zu ſchicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In ſolchen Fällen ſieht der Held in der Schuld die Tragweite derſelben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgeſetz, eine allgemein bekannte Regel ſein, gegen die er darin ſündigt. Und Lear's Hauptſchuld liegt doch in der Verſtoßung der guten Tochter

— Weil ich wiederum eine Erzählung ſchreiben muß, worüber ich die ſämmtlichen Erwerbniſſe meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, ſo ſei noch ein Satz von Goethe, der Vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher geſetzt: Im Trauerſpiele kann und ſoll das Schickſal, oder welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind (— bei offenem ſehenden Auge, ſo würde die Shakespeare'ſche Formel lauten) da- oder dorthin führt, walten und herrſchen; ſie muß ihn niemals zu ſeinem Zwecke abführen; der Held darf ſeines Verſtandes nicht mächtig ſein, (— das wäre der Affekt perennirend gedacht; denn in der Leidenſchaft iſt das Moment des Wiſſens, daher der Freiheit —) der Verſtand darf gar nicht in die Tragödie entriren, als bei Nebenperſonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Bedingungen des dramatiſchen Lebens.

Es zeigen ſich uns drei Bedingungen des dramatiſchen Lebens. Das Schauſpiel bedarf des Dichters, des Schauſpielers, des Publikums. Der Dichter will Poeſie, er will ſein Talent austönen. Der Schauſpieler will eine Unterlage für ſeine Kunſt; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt ſich der Fall denken, daß jeder dieſer drei Faktoren ſich auf Koſten der anderen beiden geltend macht. Im beſten Falle wird daraus eine Einſeitigkeit. Herrſcht der Poet, ſo wird der Schauſpieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann ſich nicht ausleben als Schauſpieler, er wird höchſtens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als ſeine eigenſte Aufgabe anſehen

kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poesie zu Liebe; herrscht der Schauspieler, so wird die Poesie übel daran sein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor. Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein besserer Autor sein, als ein Poet, der nicht große schauspielerische Anlage hat. —

Chronikalische Erzählung.

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maaßstab für die andere giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserem heutigen Maaße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an dem Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüthe nahe, denn das Gemüth wird zumeist vom Detail affizirt, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten, als vom Wechsel. Feine Züge machen gewaltsame Thaten unwahrscheinlich und peinlich. Dies ist zu merken für den historischen Roman, der, je weiter zurück er vor unserer Zeit liegt, desto weniger in unserem Sinne innerlich und psychologisch detaillirt werden darf. Es muß eine Uebereinstimmung aller Einzelheiten statt finden — die poetische Wahrheit.

Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent.

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der geringere Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihre Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigene Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent. Bei beiden letzteren tritt das Gebilde als ein ſelbſtändiges Weſen aus dem Mutterſchooße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenüberſteht als auf ſich ſelbſt; bei der erſteren bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyriſche Poet als ſein eigenes, wenn er ſich auch ſelbſt in eine andere Perſönlichkeit hineinverſetzte; der epiſche und dramatiſche aber als das eines beſonderen, von ihm ſelbſt unabhängigen Weſens; der letztere fühlt dieſe Zuſtände ſeines Geſchöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derſelben Intenſität, mit der der Lyriker das eigene fühlt. Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentirt der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andere modifizirt. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht — gewiſſer-

maßen die ſichtbare Veräußerlichung derſelben in einer aus ihnen zuſammengeſetzten Geberde. So ſah ich den Erbförſter zuerſt, — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte, — in der Geberde, in der der Schauſpieler ſprechen muß: „So ſollte man doch gleich die Beſtien todtſchießen“ — „Recht muß doch Recht bleiben“ und „ich hab' Unrecht.“ —

Einheit der Poeſie und Schauſpielkunſt in der dramatiſchen.

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schickſal nehmen in der End- und Totalſtimmung; er muß ſelbſt ſein Verderber ſein, aber, indem er es wird, müſſen wir zwar das Ende vorausſehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er iſt ſo, daß er unglücklich werden muß, aber wir müſſen ihn lieben, obgleich er ſo iſt, das iſt die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenſchaften und Affekte, charakteriſtiſche; Rhetorik des Seelenzuſtandes der Perſonen iſt im Drama jederzeit nothwendig; ſchädlich aber und zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatiſch ſchöne Sprache iſt die, welche mit dem Seelenzuſtande der Perſonen, den ſie darſtellt, zuſammenfällt, die alſo den Schauſpieler, der ſich in Charakter und Situation verſetzt, nicht zwingt, ſie zu vernichten (L. Schröder's Aeußerung —), ſondern im Gegentheil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poeſie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei d. i. die in der Zeit, die Schauſpielkunſt, der mehr erlaubt iſt. Der Philoſoph ſucht immer nach geiſtigem Gehalt, z. B. nach dem höheren Grade des Erhabenen, der Poet hat es mit Anſchauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen.

Je philoſophiſch höher dieſelben, deſto geringer poetiſch. Die ſogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunſtwerk an ſich ſind nicht zwei nebeneinandergehende Arten, von denen man ſagen kann, gut wenn das andere dabei iſt, wenn nicht, ſchadet's nicht. Sie müſſen im Drama beide einander organiſch durchdringen. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis der beiden Künſte, der Poeſie- und Schauſpiel-Kunſt.

Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's.

Dadurch ſind Shakespeare's Tragödien ſo ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagniß, zu deſſen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja die der entgegengeſetzt iſt, der das Wagniß gelingen könnte. Daraus folgt das tragiſche Leiden. Seine Helden haben alle etwas Impoſantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilſte Weg, eine Geſtalt impoſant zu machen, der iſt, daß man ihr ein tüchtig Theil von dem Uebergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakespeare's Geſtalten ſiegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponirt, iſt die Gewalt der Leidenſchaft, eben die Gewalt, das Uebergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Menſch wäre überhaupt der ungünſtigſte Gegenſtand für die Tragödie, ſchon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantaſie in ihm. Es braucht deßhalb kein Verbrecher zu ſein. Bei Shakespeare iſt das Tragiſche, wenn ein Menſch ſeine Totalität aufgiebt, und ein falſcher

Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn Ein Begehren im Menſchen ſo rieſig anſchwillt, daß eine förmliche Verrückung des geiſtigen und ſinnlichen Organs entſteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in ſich ſaugt, ſo daß die anderen darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geiſtige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von ſeinen tragiſchen Figuren übt keine auch nur Eine Tugendthat. Das iſt's, worin Goethe Shakespeare gefolgt iſt, nur daß er an die Stelle des Imponirenden die Liebenswürdigkeit des Helden ſetzt. Die Perſonen bei Shakespeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das ſtärkere iſt, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakespeare's aus dem Streben nach dem Typiſchen ableiten. Die poetiſche Abſtraktion geht auf den Typus, wie die philoſophiſche auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus ſein, ſoll ſie, wie Leſſing ſagt, „zu ihrem eigenen Ideale ſimplifizirt werden" — ſo iſt die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle ſchlechthin individuellen Züge müſſen entfernt, dafür typiſche hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausſcheiden ausgehen; ſo müſſen auch die Charaktere Typen ſein, d. h. Alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes iſt, ſtimmt, was nicht ſelbſt ein Theil dieſes Typiſchen iſt, muß heraus. Die Scenen und Geſpräche müſſen Typen der erregten Natur, oder des bloßen Lebens, gleichgültige Mimen nicht blos des Staats-, Kriegs-, Geſchäfts- und Geſellſchaftslebens ſein. Auch der Cauſalnexus muß durchaus typiſcher Natur ſein; Alles im Drama muß ſein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrſcheinlichkeit geſchehen konnte, ſondern wie es im-

mer geſchieht, wie es die Regel iſt. Das iſt die einzig ſtatthafte Idealität des Dramas, wie aller Poeſie. Mit der reintypiſchen Behandlung iſt die Geſchloſſenheit, Ganzheit, Einheit, Vollſtändigkeit, Uebereinſtimmung und Nothwendigkeit d. i. die poetiſche Wahrheit geſetzt. —

Das Typiſche im Drama.

Auch bei der hiſtoriſchen Tragödie iſt es die Hauptſache, den Typus im Stoffe zu ſehen, dann Alles, was zu dieſem Typus, der den ganzen Cauſalnexus in ſich enthält, nicht gehört oder ihn ſtört, wegzuthun, was nicht wegzuthun iſt, in Schatten zu rücken, daß es ſich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu iſt Epitomirung der Geſchichte nothwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in Eine Scene zuſammenfallen. Die Concentrirung hinſichtlich der Perſonenzahl, und die zur Charakteriſtik, Menſchendarſtellung nothwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo ſie nicht zur engſten Faſſung des Typus unentbehrlich ſind, wegwerfen, und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das hiſtoriſche Detail, und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieſes Bedingen ſelbſt ſteht nun nackt da, und muß durch poetiſch-ſchauſpieleriſches Detail belebt und illuſionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieſes Detail typiſch ſein. Dazu iſt ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort nothwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgeſehen, der Charakterwiderſpruch geſucht werden, der den Typus zu einem tragiſchen macht, auch im hiſtoriſchen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, raſch und trocken abgethan werden, die Spielſcenen müſ-

ſen weſentlich den Typus darſtellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen alſo in der Tragödie drei Zuſammenhänge neben, über oder durcheinander hin, der cauſale, ideale, (tragiſche); der ſchauſpieleriſche, (die Rollen); der pragmatiſche, der ethiſche, und der pſychologiſch-plaſtiſche. Je mehr ſie in Einen zuſammenfallen, deſto beſſer die ethiſche, die pragmatiſche, die ſchauſpieleriſche Reihe. —

Zum Dialoge bei Shakespeare.

Dialogiſche Figuren, beſonders „die Herauswickelung." — — Je gerader die Linie, deſto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, ſo auch das Geſpräch ſeine Verwickelung, die auf dem Punkte, wo man meint, ſie muß ſich entwickeln, ſich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß Einer dem Anderen etwas Wichtiges ſage, dann tritt die analytiſche Form ein. Entweder mag ſich der Eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen ſoll, oder ſeine Mittheilung und ſein Charakter iſt ſo, daß er ſich der Mittheilung ſchämt; oder er meint erſt andere Punkte erledigen zu müſſen, die den Anderen vom Verſtändniß oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den Anderen nicht erſchrecken, und ſucht ihn erſt vorzubereiten, oder der Affekt überſchlägt ſich, er brauſt auf und kann nicht zur Mittheilung kommen vor Ergüſſen des Affektes, die ſich dazwiſchen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabſcheut, und der Abſcheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man ſchiebt ſie immer wieder durch ein Dazwiſchen, zu dem man den erſten, beſten Vorwand nimmt, um eine

Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an dieſe ſelber geht. Oder man hat den Zweck, den Anderen erſt recht zu ſpannen, oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünſcht, er erfahre, was man ihm zu ſagen hat. Auch bloße Ungeſchicklichkeit kann unabſichtlich auf ſolche Weiſe veriren, was dann komiſch wirkt, oder, iſt die Sache ſchlimmer Natur, durch den Kontraſt ſie noch ſchlimmer erſcheinen läßt. Oder Gutmüthigkeit will durch vorher gezeigte Theilnahme und halbausgeſprochenen Troſt die Wirkung der Meldung ſchwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es iſt der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beſte Biſſen und Gipfel für ſie iſt, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann ſo verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren, zu retardiren, rechtfertigen, giebt es unzählige. Im „Erbförſter" ſind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Förſters Rath an Robert, ſeine Braut nicht zu verwöhnen. Beſonders aber die Meldung des Forſtläufers — Weiler — an den Förſter von dem Schuſſe. Auch das Hinausſchieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es iſt dies zugleich eines von den Retardirmitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragiſche Naturtöne; und überhaupt um das ſich Ueberſtürzen des Vorganges zu verhindern, und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimiſch zu machen, dem an ſich Haſtigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama Alles concentrirter, und gewiſſermaßen excerpirt wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, ſo

fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies Kunstmittel sein muß. Auch lassen sich so bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beste Vehikel für Theaterspiel bietet. Soll aus einer schnellgewordenen Situation wieder Etwas entstehen, so ist dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen sollen, uns erst deutlich geworden, und sich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erst möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perspektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expositionsscenen können durch dasselbe unterhaltend werden. Es ist auch wirklich dasjenige seiner Mittel, das Shakespeare am meisten gebraucht, womit er besonders den Reichthum seiner Momente in Haltung bringt und seine großen, raschen Schritte balancirt, wie es den französischen Klassikern das Mittel ist, ihrer Armuth aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogische Figur nennen darf, so ist diese dramatisch das, was die Metapher überhaupt poetisch ist. Jedes solche Gespräch ist ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogische Figuren sind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweisung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Exposition, Ausweichen, Steigerung, Rath, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyrischen. — Parenthese, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas Anderes bringt. Das aus der Konstruktion Fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerstreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken ꝛc. eine Rede verwirrt, die etwas

Anderes betrifft. Ein schönes Beispiel: Hamlet's Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erscheinung des Geistes erwartet, wo zwar noch Aufmerksamkeit genug vorhanden ist, den Stoff der Rede fortzuspinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. Einer spricht, und die Assoziation der Ideen, die sich an ein gleichgültiges Wort hängt, etwas dem Gegenstande des Gespräches Fremdes in das Gedächtniß bringt, wo der Kontrast vielleicht ein Lächeln abnöthigt, das aus dem Gesprochenen nicht verständlich ist. Dann, das Abspringen, das absichtliche oder unabsichtliche von Etwas, das unangenehm oder langweilig ist, auf einen anderen Zustand, das sich ein anderes Gespräch Ausbitten ꝛc. Das Nachsinnen mit seinem typischen Zubehöre. Dies typische Zubehör ist eben die beste Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote steht. Die unbelauschten Züge zeichnen die Existenz. —

Nachahmung.

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweiset. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit Dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal, als Folge seines Thuns. Es zeigt uns Charakterformen verkörpert, die

uns aus der Erfahrung bekannt sind. Es sind Menschen, wie wir selbst, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erscheint. Findet nun der Dichter in der Geschichte, oder in seiner Erfahrung ein faktisches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift und das auch Andere zu ergreifen verspricht, so ist dies ein tragischer Stoff. Oft ruft uns, nach den Gesetzen der Assoziation, ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Theilvorstellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorstellung eines vollständigen typischen Charakters in's Gedächtniß, und wir selbst müssen ex ungue leonem ergänzen. —

Einheit der Intention.

Der ideale, psychologisch-ethische Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darstellung. Er ist die eigentlichste Seele des dramatischen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desselben nichts als nur diese Seele zur Erscheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieses Leibes sind die sogenannten schauspielerischen oder Theater-Effekte. — Man kann die französische Form oder Methode die mechanische, die Shakespeare's die organische nennen. Hierher gehört die Goethe'sche, die nur zu episch ist, dorthin die Lessing'sche und Schiller'sche. —

Das Unterhaltende.

Ich glaube, Shakespeare's ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichst gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichst gut, und möglichst lange. Schlechte Unterhaltung wird man bald satt, um etwas

zu beſchaffen, das möglichſt lange unterhält, in dem alſo das Unterhaltende eine Menge Modewechſel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menſchliche, auf das Bleibende in Welt und Menſchen als Stoff beſchränkt werden. Ferner ſo angeordnet, daß der Verſtand bei öfterem Genuſſe der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Intereſſe immer wieder erneuern können. Und ſo iſt am Ende die Kunſt nichts, als die beſte Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunſtwerkes, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu iſt, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Intereſſe deſſelben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegentheil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauſpiel ſteht Jedem offen, es muß daher auf Alle denken, nicht blos einen Menſchen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geſchlechts-Stufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind ſoll das Schauſpiel gleicherweiſe unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemüthes zugleich, denn jene Altersſtufen unterſcheiden ſich hauptſächlich durch das einſeitige Vorwiegen einer derſelben. Im Ganzen ſind alle Figuren Shakespeare's, mit und ohne Abſicht, gute Geſellſchafter, ſelbſt Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich ſeine Humoriſten. Es iſt allen ſeinen Figuren nicht blos darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich iſt, dem Zuſchauer Das nackt und bloß zu geben, was er von der Geſchichte wiſſen muß; wenn ſie dem Dichter dieſen Dienſt leiſten, ſo fügen ſie noch den hinzu, den Zuſchauer durch die Art und und Weiſe, wie ſie dies thun, zu unterhalten. Darum iſt bei Shakespeare nicht blos das Ganze durch Span-

nung interessant, sondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteristik ein Interesse zu geben. Man denke an Scenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauspieler im Hamlet, dann, wie er sie entläßt, und dem Polonius anbefiehlt, sie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakespeare so selten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, sondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf diese Weise die Absicht zu täuschen, zu rühren ꝛc., zu verstecken. Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau seiner Effekte so erscheinen zu lassen, als wüchsen sie von selber. Er ist in seinen Effektvorbereitungen scheinbar so unbefangen, als wüßte er selbst nicht von Dem, was sich da während seiner Scherze vorbereitet, er scheint mit allem Anderen mehr beschäftigt, als mit einem solchen Vorhaben, während andere Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen selbst so beschäftigt und absorbirt sind, daß sie vergessen, den Zuschauer zu beschäftigen, daß er ihre Absicht nicht merkt. —

Schiller's Wallenstein.

— Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schiller's Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit größerem Geschicke versteckt wäre. Hinter zwei

Decken; erſtlich des Koſtümes, — Fürſt, Feldherr, des Gebietens gewohnt —, dann unter den reichſten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Koſtüme iſt in der That vollendet; der Heeresfürſt, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenſtein, der Menſch ſelbſt, der eigentliche dramatiſche Charakter, der in dieſem Koſtüme ſtecken ſoll? Unter allen ſeinen Motiven iſt nur eines wahr, die äußere Nothwendigkeit; alle anderen ſind geradezu unbegreiflich, und ſtets Handlung und Wort im direkten Widerſpruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln, oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung iſt die des Hamlet: ein Menſch, der etwas thun ſoll, und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort ſehen wir einen Menſchen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigener Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anſtrengungen dazu werden allmälig zu einer äußeren Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebene Wahnſinn Hamlets, der den König erſt aufmerkſam macht, die Probe mit dem Schauſpiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nöthigt, wo es ſeinen eigenen Untergang hervorbringt. Dort Wallenſtein, der mit den Schweden unterhandelt, wegen Verrathes. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eigenen Antriebe nicht zu thun im Stande iſt, aber auch erſt dann, wo es mißglücken muß. Die Aehnlichkeit geht weiter. Hier ſpielt Wallenſtein in ſeiner geträumten Ueberlegenheit mit den anderen Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechen-

meiſter, der ſein eigen Leben hineingerechnet, dort der Feuerwerker, der mit ſeinem eignen Pulver auffliegt. Wie iſt Hamlet ein ſolcher geworden? Ein geborener Fürſt und das theoretiſche Studiren; dazu körperliche Einflüſſe, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenſtein? Wie mußte der Menſch beſchaffen ſein, der in unruhigen Zeiten in ſo ſchwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürſten aufſtieg, zu ſolcher Macht und Anſehen anwuchs, daß ſein eigener Kaiſer vor ihm zitterte? Man ſollte meinen, es müſſe ein Menſch geweſen ſein von raſcheſtem Entſchluſſe, ein Menſch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfaſſen wußte, ein Menſch von kühn umgreifender Gemüthsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in ſeinem Urtheile über Menſchen, und wenn ja, eher aus zu ſchlechter, als aus zu guter Meinung. Beides ſagt auch der Wallenſtein Schiller's von ſich aus, „denn ſelbſt den Fürſtenmantel, den ich trage, dank' ich Verdienſten, die Verbrechen ſind". So ſpricht er von ſich, und wie iſt er in ſeinem Handeln? Hier iſt er Poſa's Bruder, ſein Handeln der reine Gegenſatz ſeines Redens. Wahrlich, dieſer Wallenſtein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiſer wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In Allem iſt er das Gegentheil von dem, für was er ſelbſt ſich hält, er hält ſich für kühn umgreifend, und iſt blos zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entſchiedenen That; er hält ſich Allen überlegen, und iſt der Spielball Aller. Wo er uns überzeugen ſollte durch wirkliche That, da verweiſt er uns auf die Geſchichte. Da können wir leſen, was er war und was er geworden; wie das geſchehen, wie das möglich war, das mache der Leſer mit ſich ſelbſt aus.

Aber es ist ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem historischen Wallenstein Ernst, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Gestalt zu zeigen, die das Resultat seiner tragischen Studien war, die Gestalt, über die der Affekt keine Macht hat. — Wozu die Astrologie? Ist es dieser Aberglaube, der erklären soll, wie aus dem historischen Wallenstein ein Hamlet geworden? Nein. Er ist Hamlet von Haus aus, und die Astrologie giebt seiner natürlichen praktischen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er sich bei sich selbst entschuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet sich sagt: Der Geist kann ein Versucher aus der Hölle gewesen sein; denn als alle Zeichen stimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er sucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müssen. Ich kann mir denken, wie Shakespeare diese Schwäche Wallenstein's behandelt haben würde, jedenfalls symbolisch; so daß seine Leidenschaft die dunklen Orakel der Sterne nach seinem Bedürfnisse und so, selbst unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein interessanter Versuch, das Emporkommen des Schiller'schen Wallenstein's nach seiner Natur nachträglich zu motiviren, aber eine mühselige Arbeit. Welche ungeheuren Maschinen müßten angewendet werden, den retardirenden Charakter durch die Gewalt der Umstände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann so zu sagen wider seinen Willen bis zum Reichsfürsten und Kaiser neben dem Kaiser hinaufhöben. — Aber, hat er seine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergessen, so vergißt er im Stücke selber immer wieder, wer er eigentlich ist. Was berech-

tigt ihn denn zu ſagen: „dein falſches Herz hat über mein gerades geſiegt“? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieſer Geradheit ſeines Herzens geſehen; wir haben geſehen, daß ſein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegentheil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiſer und gegen die Schweden zugleich falſch iſt, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit ausſehen. Daß er ſeine Briefe von Illo und Terzky ſchreiben läßt, und dieſe ſo in die Schlinge ſchiebt, aus der er ſeinen eigenen Kopf zieht; ſein Benehmen in der Sache mit der Klauſel, dann gegen Buttler ſind wahrlich keine Belege für ſeine Herzensgeradheit. Mir war's immer komiſch, wenn ich an die Stelle kam: „ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.“ Wie? kommt er ſich ſelbſt auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will er's dem Publikum weismachen, er ſei ein ſolcher geweſen? Nun wahrlich, er kennt das deutſche Publikum beſſer, als ſich ſelbſt. Wie geht dieſe Furcht, dies Hamletſche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Perſonen. So möchte Gordon den Wallenſtein gerettet wiſſen, aber als Buttler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie ſchiebt er ſich dieſe vom Halſe. Dieſer Gordon iſt ein widerliches Geſchöpf der Sentimentalität, das dem hiſtoriſchen Boden eben ſo ſehr widerſpricht, wie alle Charaktere im Stücke, es ſind Schauſpieler unſerer Zeit, die ſich ein äußerlich täuſchendes treues Koſtüm jener wilden, unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallenſtein's Harniſch verwandelt ſich oft in den Schlafrock eines deutſchen Profeſſors, er ſcheint oft wie ein Iffland'ſcher Hofrath, der die fixe

Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein. Im fünften Akte verwandelt ſich ſein Koſtüm in ein antik-griechiſches. Wahrlich, der reale Wallenſtein, und auch ein Shakespeare'ſcher poetiſcher hätte nicht jenen Mantel idealiſtiſcher Reſignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigſtens innerlich, und wenn er eine Rolle ſpielen wollte, gewiß eine andere geſpielt, als die eines ſentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Geſtalt zu thun, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien illuſtriren ſollte. So haben wir denn in ſeinem Wallenſtein ein Bild, wie es ein Landſchafter machen würde, der verſchiedene Geſichtspunkte in Einem vereinigen wollte. Wie breit iſt die Rolle des Wallenſtein angelegt, und doch bleibt er uns unverſtändlich. Shakespeare weiß mit wenig ſtarken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, ſelbſt ſein Hamlet iſt ein Wunder von Beſtimmtheit gegen dieſen Wallenſtein. Wie kommt das aber? Weil Wallenſtein ein geiſtreicher Mann iſt, der über ſo viel Anderes wunderbar ſchön und geiſtreich ſprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um Das zu ſagen, was er uns eigentlich ſagen müßte. Und dann, weil dieſer weite, darüber gemalte Mantel die inkonſequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakespeare'ſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen Denen in's Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt ſie für nichts Anderes aus, er macht ſie höchſtens liebenswürdig, aber hier ſollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft ſeines großen

Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen. Ein Held hat Intentionen, er reflektirt nicht; wenn er es thut, so ist es darüber, wie er seine Intentionen verwirklichen kann. Wallenstein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenschaft, eine Absicht vorwärts, er weiß nicht was er will. Bei einem Helden ist der Verstand im Dienste einer Intention, er will etwas; bei Wallenstein ist es umgekehrt, Andere reden ihm zu, er selbst will nicht. Die Schiller'schen Charaktere sind eher das Gegentheil der Shakespeare'schen. Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eigenes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schiller'sche hat, diesem von Außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare und nach ihm Goethe konstruiren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein, daß die Schuld sich ohne Weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisirt nun Shakespeare den Charakter, so daß eben dasselbe, was ihn schuldig werden läßt, unseren Antheil an ihm erregt, zunächst die Kraft, schuldig werden zu können. Er verfährt mit seinen Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt, Rafael mit dem Originale, das sie portraitiren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealisirt sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges; er macht sie gleichsam sich selber ähnlicher. Dagegen hat Schiller sich das absolute Ideal des Menschen konstruirt; wenn er einen Helden idealisirt, so heißt das: er mischt Züge, die seinem Originale eigenthümlich sind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales; er verfährt, wie ein Maler thun

würde, der etwa die Venus von Milo in das Portrait einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgültig, ob dieſe Züge nun einander widerſprechen oder nicht. Es lag für einen Shakespeare nahe genug, was Wallenſtein für den Kaiſer gethan, Dienſte, die, wie der Schiller'ſche ſagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaiſers, als er ihn zu Regensburg den Fürſten opferte, die eben um jener Dienſte willen ihn haßten, zu Motiven Wallenſtein's zu machen. Schiller ſtellt den Wallenſtein ſo dar, wie ihm eine ſolche Schuld eben am fernſten liegen mußte. Was man von dem hiſtoriſchen Wallenſtein weiß, wäre in eines Shakespeare's Hand zu einem grandioſen Bilde geworden. Der Schiller'ſche, ein Zungenheld, wie das deutſche Publikum ſie gerne hat, ſpricht Dinge, die meiſt wundervoll ſchön ſind, wenn man ſie ſich von Schiller ſelbſt geſprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein Anderer nachſprechen wird; das Meiſte aber davon iſt in Wallenſtein's Munde unwahr, wie die ganze Geſtalt. Das Idealiſiren beſteht darin, eine Geſtalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer ſelbſt zu machen; nicht darin, ſo viel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Geſtalt dadurch aufgehoben wird. Ein ſentimentaler Wallenſtein iſt gar kein Wallenſtein mehr. Goethe maskirt die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anſchein von Kraft. Das äſthetiſche Urtheil darf nicht vom ſittlichen getrennt werden, wonach wir beſtochen werden, in der Poeſie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So ſchlecht die Wirklichkeit ſein möge, es iſt mehr wahre Poeſie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche,

als in einer idealen Schattenwelt. Shakespeare würde uns auch für das Bild des wirklichen Wallenstein intereſſirt haben, aber ohne zweideutiges Werben um unſere Liebe für ihn, und das iſt's, was ich an Shakespeare ſittlich finde, denn dem Schlechten ſoll unſere Liebe nicht gewonnen, unſer Gefühl für das Gute und Schlechte ſoll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schiller's Vorgange iſt es faſt unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firniß des Schönen und Liebenswerthen. Und unter Schiller's Stücken wiederum iſt das Gift am feinſten und ſublimirteſten eben im Wallenſtein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unſittliche Abſicht gehabt hätte, er war ein ſo ſtreng ſittliches Gemüth, daß ihm das Schöne immer ohne daß er es weiß in's Gute übergeht. Was ihn perſönlich entſchuldigt, das iſt eben in ſeinem Wallenſtein das Gefährliche, daß, wo er uns blos äſthetiſch für das Schlimme intereſſiren will, er uns zugleich moraliſch dafür gewinnt; das Publikum hat dieſe Gutherzigkeit inſtinktmäßig herausgefühlt, und ſolche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundſätzlich dieſem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, ſo kommt es gar nicht auf den wahren Grund, ſondern meint, der Dichter habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller ſo gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Andeutungen über Philoſophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama.

— Durch die philoſophiſchen Schulſyſteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen

von ſolcher Lektüre, es muß ſeine concrete Richtung verlieren. Beſſer, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philoſophie aus, denn die, auf welche ich meine Unterſuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menſchlichen Natur aus. — Meine Beſchäftigung mit Shakespeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künſtler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des äſthetiſchen Philoſophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte ſeine Werke nach der techniſchen Seite. Jede Kunſt ſchließt ein Handwerk in ſich ein; das Handwerk der Kunſt nenne ich den Theil derſelben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erſt die eigentliche Kunſt. Gar Mancher, oft nicht ſchlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatiſchen Handwerk ſtecken; gleichwohl führt der Weg zur künſtleriſchen Vollendung durch ſeine Werkſtätte, und die glänzendſten Geiſter haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunſtwerke bezahlen müſſen. Der ausübende Künſtler ſollte daher die dramatiſche Kunſt zunächſt von keinem anderen Geſichtspunkte, als von dem des Handwerkslehrlings in's Auge faſſen. — Unter allen Künſtlern, die ich kenne, iſt am ſchwerſten bei Shakespeare das Handwerk von der Kunſt zu trennen, weil ſein Schaffen ein vollkommen organiſches iſt. Um die Gründe für das Kleinſte ſeiner äußeren Form zu finden, muß man ihn als Künſtler, nicht als Philoſoph betrachten. Betrachtet man die dramatiſche Kunſt vom Standpunkte des philoſophiſchen Aeſthetikers, ſo fehlen in der deutſchen Literatur

ſehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu rathen, wenigſtens nicht, ehe man des Handwerkes vollſtändig gewiß iſt, praktiſch wie theoretiſch. Wer die dramatiſche Literatur der neueren Zeit in Deutſchland in's Auge faßt, wird dem üblen Einfluſſe des zu zeitigen philoſophiſchen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuren Uebergewichte der Intentionen über das künſtleriſche Handwerk. Die Luft ſchwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuerſten Aufgaben, neben völliger Unkenntniß der allererſten und einfachſten Mittel zur Ausführung auch der leichteſten dramatiſchen Aufgabe. Der feine Duft iſt die letzte Hand der Künſtlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Thurmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künſtler, für den Menſchen überhaupt iſt es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philoſophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas die Abſtraktion, als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Werth der Philoſophie, nur meine ich, ſie ſollte der Schlußſtein, und nicht der Anfang unſerer Bildung ſein. Für den Künſtler iſt der Nachtheil ein doppelter, deſſen beſte Stärke im natürlichen Auge liegt. Es iſt bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der Geſangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Uebung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich ſchadet die Uebung der philoſophiſchen Abſtraktion der Ausbildung der künſtleriſchen, die innerhalb der Anſchauung vollzogen werden muß, während jene die Anſchauung hinter ſich läßt. Klagt doch ſelbſt unſer großer Schiller, daß er, wo er

dichten wollte, unbewußt in's Philoſophiren gerathen, und umgekehrt. — In der philoſophiſchen Betrachtung wohnt im Gedanken beiſammen, was ſich im Raume feindlich abſtößt; ſie kann verbinden, was die Kunſt, ihr folgend, nur mechaniſch zu verzapfen vermag; ſie kann aus den heterogenſten Erſcheinungen ein Ideal bilden, weil ſie von aller endlichen Bedingung zu abſtrahiren vermag, ein Ideal, welches, poetiſch nachgeſchaffen, da die reale Erſcheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen iſt, zur Schattengeſtalt, zum Undinge wird. Die Philoſophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerkes, von dieſem, was ſie handhaben kann, die direkt ausgeſprochenen Gedanken; ſie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle ſpricht, in Gedanken des Geiſtes überſetzen, wobei, wie bei allen Ueberſetzungen, oft das Beſte verloren geht, nämlich Das, was die Poeſie zur Poeſie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philoſophie unterſcheidet. Der dramatiſchen Poeſie iſt die Geſtalt und ihre Bewegung, das poetiſch und ſchauſpieleriſch Ueberzeugende dieſer Geſtalt, die Leidenſchaft wichtiger; dies überſetzt der Philoſoph in die Idee einſeitiger Berechtigungen, und macht Das, was dem Dichter das Mittel war, in ſeiner Betrachtung zum Zwecke. Unterſucht der philoſophiſche Geiſt die poetiſchen Erforderniſſe, wie die des Erhabenen und Tragiſchen, ſo wird der ihm eigene Gang der Unterſuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geiſtigen, Abſtrakten hinaustreiben, unbekümmert ob die Poeſie, wenn ſie Poeſie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philoſoph erſt kräftig zu athmen

an; wie ihr wohl war, wo er ſich beengt fühlen mußte. In der That iſt das Aufſteigen im Philoſophiſchen ein Abſteigen im poetiſchen Genügen; je näher der Erde, den dunklen Mächten des Inſtinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, deſto gewaltiger wächſt ihre wunderbare Geſtalt, deſto feſter ſteht ihr Fuß; ihre Natur iſt Gebundenheit, ſeine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, deſto entfremdeter ſind die Gatten ihrer eigenen Natur. — Die Philoſophie hat das unzweifelhafte Recht, den philoſophiſchen Inhalt jeder Wiſſenſchaft und Kunſt, und ſo auch den der Poeſie und ihrer Erzeugniſſe, philoſophiſch zu erörtern; aber der junge Dichter, der ſie bei dieſem Geſchäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergeſſen, daß ſie die Poeſie und ihre Werke nur philoſophiſch betrachten, aber nicht künſtleriſch beurtheilen, und noch weit weniger, ſelbſt künſtleriſch ſchaffen zu lehren vermag; und, je geringer ſein poetiſches Talent iſt, deſto ſtärker wird der Einfluß der gewohnten philoſophiſchen Betrachtungsweiſe auf ihn wirken, auch beim poetiſchen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einſchlagen muß, geradezu entgegengeſetzt iſt. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel ſein ſollte; er wird ſein Gedicht nicht als Dichter denken, ſondern als Philoſoph; nun wird ſeine Aufgabe ſo ſchwer, als undankbar; er hat eine abſtrakte Einheit in concrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anſchauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenſchaften, einſeitige Berechtigungen in geſchloſſene, ganze Menſchencharaktere zu überſetzen, wobei im beſten Falle immer ein anſehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es iſt leicht, Gerſte in Spiritus zu ver-

wandeln, aber er soll nun Spiritus wiederum auf Körner zurückführen; im besten Falle wird seine Arbeit eine dichterisch eingekleidete philosophische Absicht, aber kein Gedicht, im schlimmeren Falle ein lyrisch-rhetorisches Rechten zwischen Gesichtspunkten, ein dialektischer Kampf von Schattengestalten; die Menschen werden philosophisch-abstrakte Gedanken, sie denken und reden philosophisch-abstrakte Gedanken des Dichters. Von allem Dem, was er wissen will, wird er wenig oder nichts von den philosophischen Aesthetikern erfahren; ihre Werke werden dem schaffenden Künstler mehr schaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anschauung der Wirklichkeit ausgehen. — Wer die deutsche Literatur, und besonders die dramatische, seit kurz vor dem Beginne dieses Jahrhunderts, mit unverblendeten Augen ansieht, der muß zugestehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einflusses der philosophischen Betrachtungsweise auf das poetische Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht ist, er muß zugeben, daß sie schon eingetroffen ist, und nicht erst jetzt, er muß beklagen, daß schon mit der Knospe unserer neuesten Literaturblüthe der Wurm entstand, und mit der Blume zunahm, die nun durch seine Schuld blätterlos steht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geist der lyrischen Dichtung am wenigsten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und soll der Dichter ja nur seine eigenen Gedanken und Gefühle geben; er hat besonders in Goethe und Schiller Blüthen getrieben, die, unverwelklich, aller Zeit trotzen werden, von keinen anderen übertroffen; ich sage, der lyrische Geist, nicht blos die lyrische Gattung, denn viele

der beſten ſeiner Leiſtungen finden wir, wo man ſie nicht ſuchen ſollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor Allem Schaden bringen, da in ihm die Poeſie am meiſten Poeſie, am meiſten unmittelbare Anſchauung, ſinnlich-begrenzte Darſtellung ſein muß. Denn die Geſtalten der anderen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maaßſtabe lediglich die Phantaſie; die Geſtalten des Dramas werden von wirklichen Menſchen reproduzirt, und gemeſſen von den unbeſtechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch ſeine Nachtheile wichtigen Einfluſſes, der das deutſche Drama berührte, iſt hier zu gedenken. Er kam von den alten griechiſchen Tragikern. Den zwei älteſten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelſchnur der Natur durchſchnitten; ihre Bildung — und wer möchte dieſe ihnen abſprechen! — war eine weſentlich poetiſche und künſtleriſche, und keine philoſophiſche, wie die Bildung unſerer Tage. Unter mancher Entſtellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poeſie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutſchen; die damals aufblühende Philoſophie bot ihre Hülfe zu beidem, und es iſt begreiflich genug, wie, an das Schickſal des Pferdes in der Fabel erinnernd, das den Menſchen gegen den Hirſch zu Hülfe rief, der Helfer zum Herrſcher werden konnte. Es war eine Ahnung dieſes Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poeſie zu ſuchen, die uns fehlte, und die urwüchſig aus uns ſelbſt zu entwickeln wir

weder unſerer Zeit, noch unſerem Volkscharakter die nothwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeſtändniſſe, ohne die Nöthigungen, welche dieſelben rechtfertigten, mit aufnahmen, ſo geſellten wir zum erſten den zweiten Fehler, und unſer Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poeſie mit doppeltem Nachtheile auf ſeinem beſonderen Gebiete bezahlen. — Die griechiſche Tragödie ſtellt Heroen dar, ein Geſchlecht, an Schönheit und Größe über den Menſchen, welche ſie ſpielten, und welche die Zuſchauer des Spieles waren. Dieſe Mängel der Spieler vor der äußeren Anſchauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neueren können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität ſchwerer, deren Ausdruck das Geſicht iſt; während dieſes der generiſchen Anſchauungsweiſe der Griechen ein Körpertheil war, wie ein anderer auch, und ihnen mehr an der Harmonie deſſelben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten deſſelben. Der Kothurn iſt, ſelbſt wenn wir uns in die Anſchauungsweiſe der Griechen zu verſetzen ſuchen, ja aus der Anſchauungsweiſe jener Alten heraus, uns noch unverſtändlicher; denn die künſtliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben, und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erſcheinen laſſen, ein Uebelſtand, den ihr feines Gefühl an einer Bildſäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemeſſenheit, den mehr lyriſchen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenſchlichen Geſtalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungsloſen Geſichte angemeſſen war, in ein Drama herüber,

deſſen Perſonen Menſchen waren, und deſſen Darſteller ihr eigenes lebendiges, nacktes Geſicht trugen. Die philoſophiſche Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf ſolche Umſtände der Anſchauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, ſich nach Innen zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnißnahme auffordert, d. h. zu reflektiren, wenn es ſcharf zu ſehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt ſie offen zu machen, der wird zugeben müſſen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Nothwendigkeit der ſinnlichen Uebereinſtimmung aller Theile der poetiſchen Wahrheit aus demſelben für das griechiſche Drama folgte, eben eines der vornehmſten, unterſcheidendſten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe ſei, warum das letztere ſich hüten muß, von jenem zu entlehnen. — Wem das eben Geſagte nicht einleuchten ſollte, der denke ſich oder ſehe, wenn er es ſonſt kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauſpieler nicht unnöthige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt ſeiner Reden widerſprechende mimiſche Künſte anwenden will, ſo wird momentan ſein lebendiges Geſicht zur Maske, ſeine Geſtalt zur Statue erſtarren müſſen, ein mindeſtens eben ſo unſchöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anſchein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieſes ſelbſt nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten ſich ankünſtelt. Man denke ſich Hamlet oder die Gräfin Orſina — in Masken geſpielt! — Es iſt ein thörichter Verſuch, das altgriechiſche Drama ganz wiederherſtellen, oder auch nur theilweiſe es in unſer

modernes deutſches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum ſo vollkommen erſcheint, weil es Nichts von anderen äußerlich entlehnt, ſondern ſo ganz und gar bis in die äußerſten Wipfel hinauf mit ſeiner Wurzel Eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall gerathen könnten, in unſerem Drama ein Ragout von dem Schmauſe aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemiſch zuſammenzubrauen. Im Gegentheile müſſen wir ein Drama ſuchen, welches unſer ſei, wie das griechiſche für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus ſeinen Bedingungen entwickelt, nicht wie dieſe irgendwo, irgendeinſt waren, oder endlich zu aller Zeit im Aether ſein könnten, ſondern wie ſie in der Natur der Gattung, unſerer Zeit und unſerer Volksthümlichkeit gegeben, wirklich ſein können und wirklich ſind; als Gattung einer Poeſie, die ſelbſt nicht aus dem flüchtigen Tage, ſondern aus dem Großen und Ganzen unſeres wirklichen Lebens organiſch hervorgegangen iſt. — Den ſpäteren in ähnlicher Weiſe auf unſer Drama ſchädlich wirkenden Einfluß Calderon's übergehe ich, weil er wenigſtens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie ſie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unſerer Verehrung ſind, gern auch als Wegweiſer und Muſter alles unſeres poetiſchen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unſer Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epiſche Schönheiten in unſer Drama aufzunehmen, und es zum Orte machen zu helfen, wo, zu ſeinem Nachtheile, die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte ſich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben. — Durch

alles Das entstand bei uns die Lehre vom abstrakten Kunstwerke, in welchem nicht der Geist, sondern die zufällige äußere Form entschied, ob es für lyrisch, episch, oder dramatisch gelten sollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wurde, sogenannte Literaturdramen. Die Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum hatte sie nicht erst fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunstwerke nicht zu nützen vermochte, so konnte sie natürlich nur schaden, und so war es nur folgerichtig, wenn man sie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunstwerkes ansah und es dem Dichter übel nahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und somit die Absicht zu verrathen schien, sein eigenes Kind der Schändung zu verkaufen. Diese Folgerichtigkeit hatte eine andere Schule nicht für sich, welche das sogenannte Bühnengerechte mit dem poetischen Kunstwerke mechanisch verbinden wollte, d. h. deren Grundsatz es war, das Poetische und das sogenannte Bühnengerechte abwechseln oder im besten Falle gleichgültig nebeneinander hergehen zu lassen; denn in der einen Meinung waren sie und alle übrigen Richtungen unseres dramatischen Schaffens einverstanden, daß beides, das Poetische und das Bühnengerechte durchaus verschiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widersprechende Dinge seien. Gleichwohl hatten wir auf unseren Bühnen fast täglich den thatsächlichen Beweis vor Augen, daß poetische und theatralische Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß sie völlig eins sein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unserer Nation im engeren Sinne, doch aus

demſelben Volksſtamme, und faſt aus denſelben klimatiſchen und ſprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Geſinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher ſtehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unausſprechliche Kluft von uns geſchiedenen Hellas, hatten alle Klaſſen der Nation mit einer Begeiſterung begrüßt, die das innere Bedürfniß bewies; während das von den Griechen und Romanen Entlehnte, wie eine Art vornehmer Luxus, nur allmälig und zuerſt nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unſer Stolz, daß er ein Deutſcher war —, der zuerſt und mit dem größten Nachdrucke auf dies ſtammverwandte Muſter zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künſtler in ſeinen Dramen, ſondern auch als Kritiker in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie, für den Aufmerkſamen Wege genug gebahnt, zum Verſtändniſſe Deſſen, worauf es hier vor Allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poeſie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatiſche war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts Anderes ſei als die natürliche Geſtalt der dramatiſchen Poeſie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falſches gebe, beſtehe es nun in blos äußerlichem Schmucke der Scene für das Auge, in volltönender lyriſcher Rhetorik für das Ohr, in einem blos dichteriſchen Effekte, wo vorübergehend oder ſchlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauſpieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten ſchauſpieleriſchen Effekten, in denen der Schauſpieler ſich

eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Kosten des Ganzen zu wirken. Was Lessing fehlte, war das tiefere Verständniß des Tragischen beim Shakespeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in seinen Dramen einseitig von der gleichfalls dramatischen Bedingung des Schauspielerischen abgelöset finden. Wie die deutsche dramatische Literatur, besonders in ihren dramatischeren Leistungen, gleichsam eine Reproduktion Shakespeare's aufweist, wo man nicht blos in den Grundanschauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakespeare'scher Gedanken, sondern auch häufig in den wirkungsvollsten Scenen absichtliche Kopieen von Shakespeare'schen Scenen deutlich herauserkennt — so hatten ihre Heroen sich in die Eigenschaften getheilt, deren Gesammtbesitz Shakespeare zum dramatischen Dichter macht, sie hatten dieselben aber mit ganz verschiedenartigen, oft unverträglichen Einflüssen von anderswoher versetzt. Diese Vermischung scheint bei unseren großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundsätzliche geworden zu sein. In Schiller's Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgesprochen, den Satz: ein Gedicht sei desto poetischer, je weniger streng und vollständig es das Wesen seiner besonderen Gattung ausdrücke. Dies ist schon völlig herausgebildeter Gegensatz zu Lessing's Meinung, „ein Drama sei ein um so vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, in's Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön." Die neue Meinung siegte, Lessing's Einfluß sank in dem-

ſelben Maaße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man ſeiner am liebſten überhoben; es wurde immer bequemer, geringſchätzig auf ihn und ſeine Bemühungen herabzuſehen, als ſie zu nutzen, und von ihnen zu lernen. Und der thatſächliche Beweis ſteht heute noch zu erwarten, daß durch Vermiſchung der Gattungen etwas Poetiſcheres hervorzubringen ſei, als die ſtreng dramatiſchen Werke Shakespeare's ſind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnißvolle Weſen, welches das „Bühnengerechte" hieß, auf den Gegenſtand der Verachtung der excluſiven Dichter, die Milchkuh der ſogenannten Macher, das nothwendige Uebel für die Männer der Mitte, welches ſie gering zu ſchätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angeſichtes ſuchten. Seine Geſtalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunſtwerke" nachträglich beigebracht, oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunſtfertigkeit als künſtleriſches Vermögen in Anſpruch nahm, zum Unterſchiede von jenem ſogenannten Kunſtwerke wohl ein Kunſtſtück zu heißen verdiente. Es beſtand aus einzelnen Handwerkskniffen, die weder organiſchen Zuſammenhang untereinander, noch zum Gegenſtande eine nothwendige Beziehung ausſprachen, meiſt von alleräußerlichſter Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit, als ſtumpfe Gleichgültigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geſchmack und Bildung; ein wirklich poetiſcher Geiſt und eine edle Natur waren die größten Hinderniſſe des Gelingens. Auch wirkliche dramatiſche Kunſtwerke, die für die Aufführung gedacht ſind, müſſen es ſich gefallen laſſen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden.

So die Shakespeare's. Man mißverstehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakespeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der causale Zusammenhang des Vorganges und die Nothwendigkeit seiner Tragik aufgehoben, und ein falsches Verhältniß der Theile und ihrer Bedeutung unter sich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geschieht; wir haben es oft genug erlebt, daß selbst Schauspieler, selbst aus ihren eigenen Rollen Stellen entfernten, welche sie, wenn sie Schauspieler genug waren, ihr eigenes Interesse zu verstehen, vor allen anderen hätten hegen müssen. Leider muß gesagt werden: unter dem vereinten Einflusse der Macher und der exclusiven Dichter haben viele Schauspieler die Natur ihrer Kunst so gänzlich verkennen gelernt, daß sie auch in wirklich dramatischen Gedichten die lohnendsten Schauspieleraufgaben oft gänzlich übersehen, und sie entweder als „undankbar" entfernen, oder, was schlimmer, zu lyrisch-rhetorischen Wirkungen verwenden, womit sie gegen des Dichters, des Zuschauers, und ihr eigenes Interesse deklamiren, statt zu spielen und darzustellen. — — Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich, einen Theil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunst erst beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Werthes der einzelnen Kunstmittel auf ihr jedesmaliges Verhältniß zum Kunstzwecke; es bedarf keiner besonderen Vorschrift, denn das ist eben sein Wesen, daß es in Einer und derselben Anschauung alle Bedingungen der Gattung, und alle nach ihrem relativen Werthe umfaßt. Wir aber stehen ohne Ausnahme noch als Lehrlinge und

angehende Geſellen des dramatiſchen Handwerkes vor jenem einzigen Meiſter der dramatiſchen Kunſt, und dennoch —! — Es iſt nicht ſtreng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meiſten einrichtenden Regiſſeure, auch die meiſten Theaterintendanzen und Direktionen und Perſonale's bis zum geringſten Statiſten herab mit Shakespeare verfahren, den ſie doch nicht entbehren können. Das elendeſte neuere Machwerk hat ſich größerer Rückſicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichſten Werke des größten Dramatikers, der faſt allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere Rückſicht, als den eigenen Nutzen, und beſchwichtigt, was ſelbſt der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einſicht iſt, an dieſem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht todt zu machen ſei". Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, ſie haben Alles gethan, was möglich war, die Wahrheit deſſelben zu erproben. Und, da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit ſeiner dankbaren Töchter, der deutſchen Theater, überlaſſen muß, ſo iſt freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zuſammendrängen allein gewiß nicht im Stande iſt, die Wirkungsfähigkeit ſeiner Dramen vollſtändig aufzuheben. Denn er hat ſchon vor der poetiſchen Ausführung das dramatiſch Wirkende ſeines Stoffes ſo energiſch zuſammengedrängt, und das Wirkungsloſe als Wirkungswidriges, denn ein Drittes giebt es nicht, ſo unerbittlich hinausgewieſen, daß die Scheere des Einrichters ſich nur an der freien Entfaltung verſündigen kann, die der Dichter nach ſolchem Verfahren der Darſtellung ſeines Vorganges vergönnen durfte, um alle

ſtörende Abſichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatiſche Abſicht, in welcher der engſte Kern der Fabel ſchon die dramatiſche Wirkung des ganzen Stückes im Keime in ſich enthält, iſt nicht nachträglich erſt in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigſten hineinzuſchneiden; der Einrichter eines ſogenannten abſtrakten Kunſtwerkes, in welchem jener dramatiſche Keim entweder gänzlich mangelt, oder doch zum dramatiſchen Baume ſich nicht entfaltet hat, muß ſich daher begnügen, für die eine große, ſelbſtthätig aus dem Innerſten herausdrängende und bis in die äußerſten Zweigſpitzen ſchwellende dramatiſche Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzuſetzen. Zunächſt nun ſpitzt er die Aktſchlüſſe zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben und auf deſſen Koſten der einzelne Theil emanzipirt wird; dieſe Spitzung geräth dadurch, daß das Charakteriſtiſche, wenn welches darin vorhanden iſt, zurück- und die abſtrakte Handlung in den Vorgrund tritt, zu einer mehr lyriſchen als dramatiſchen Steigerung des Momentes; ferner ſucht er das Abtreten der Perſonen entweder durch epigrammatiſche Zuſpitzung oder durch lyriſch-deklamatoriſches Anſchwellen der Rede herauszuheben, was in der Theaterſprache „Abgänge machen“ heißt. Der Macher eines ſolchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weiſe. Zunächſt faßt er in's Auge, „was die Zeit bewegt“, ſo heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die hervorgegangen aus der Geburtsſtätte unſerer Kleidermoden, wie dieſe, erſt frappiren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere ſie verdrängt, um dieſelbe kurze Tagesreiſe zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche

die Geiſtreichen ſo aufregend beſchäftigen, den Verſtändigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfſchütteln abnöthigen können, jener grillige, äußerſte Fränſenbeſatz am Gewande der Zeit; dabei verſteigt er ſich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber Niemand weniger zu antworten geſchickt iſt, als die Poeſie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht, und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verſpricht. Aus all dieſem Letzteren ſucht er ſeinen Stoff zuſammen, denn das organiſche Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime iſt ſeine Sache nicht; von dem erſteren entlehnt er ſeine Rhetorik, denn das mechaniſch zuſammengebrachte Werk hat kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als ſolches nicht ſelbſt ſeinen Körper ſchaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um ſo weniger wird es Widerſtand leiſten, wenn er ſeine kleinen Theatereffekte hinzübringt, die ebenfalls zuſammengeleſen, weder unter ſich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in nothwendigem Zuſammenhange ſtehen. Nun leimt er ſeine Aktſchlüſſe, Abgänge, und die unvermeidlichen Reden zwiſchen dieſen großartigen Momenten, entweder zu einer Mauſefalle für die geſchickt geköderte Neugier, oder er fügt ſie zu einer Maſchine zuſammen, welche die Säfte des Zuſchauers durch geſchicktes Prickeln nach den Thränendrüſen kitzelt, und den ſinnlichen Schmerz der Ueberfüllung derſelben, nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung, im fünften mit der ſinnlichen Luſt ihrer Entladung bezahlt. Und ſelten wird er ſich verrechnet haben; denn ſo angelegentlich, wie irgend Einer der ein Günſtling werden

will, Launen und Schwächen seines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums studirt, und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menschen angelegten Plan, immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen. Von allen diesen Richtungen des sogenannten dramatischen Schaffens unserer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die sie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatischen, wie von jedem anderen Kunstwerke, vor allem Anderen, daß es ein Organismus sei, daß es an jeder Stelle alle seine Bedingungen, und alle in der innigsten Durchdringung in sich habe; bei der abstrakt-poetischen Schule fanden wir, daß sie nur Eine Bedingung ihres Daseins organisch durchbilde, die anderen dagegen als ein Fremdes, Störendes von sich weise, bei der akkommodirenden, daß sie die verschiedenen Bedingungen nur mechanisch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß sie von einer organischen Verbindung gänzlich absehen und das Kunstwerk lediglich auf dem mechanischen Wege im Kunststücke suchen. Und so bleibt uns denn nichts Anderes übrig, als, so gut wir können, selbst die Antwort auf unsere Frage zu suchen. — Die Schwierigkeit, das zu lösen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, Anderen zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrthume noch nicht verzehren mußten, mich beharren lassen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft setzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor Allem

in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in Vielem Recht geben, in Anderem, was sie nicht berührte, fand ich selbst Zweifel. Die Art der Kritik belehrte mich nicht: Die Noth unserer Bildung ist nicht die Armuth, sondern der Reichthum. Wir haben überall genascht; es fehlt uns nicht an Rath, es wird uns zuviel ertheilt. Wir müßten eher vergessen, als hinzulernen. Der Instinkt hat seine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion gerathen, kann uns nur Reflexion befreien, wir müssen uns durch sie von ihr befreien. Und sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zusetzte, und ihn nicht selbst begehen könnte, so wird er vielleicht Anderen zugutkommen. Habe ich Manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden ist, so kann ich mich nur mit der Gewissenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünsche und Vorurtheile für Nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Wesentliche der Aufgabe zu finden, und es abzulösen von historischen Einflüssen. Die Philosophie hat ein Ideal dargestellt, sie kann von individuellen Bedingungen absehen, und die abgelöseten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatischen, auch die lyrischen und epischen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abstrakt genommen Existenz hat, das aber durch praktische Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir, nachtwandle fort, besser als thatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntniß

gebiſſen, muß man weiter und weiter; halbe Einſicht iſt ſchlimmer, als keine. Ich muß ſuchen durchzukommen. Die Verwirrung iſt zu groß, das Dramatiſche iſt verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, ſondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatiſchen, ſondern auch die epiſchen und lyriſchen in's Drama hinübergenommen; unſer Unglück iſt nicht der Mangel, ſondern der Ueberfluß an Muſtern. Ich muß mir meinen Weg ſuchen, und tröſte mich, wenn nicht mehr mir, ſo kommt er Anderen zu gut. Das Schlimmſte iſt, daß wir Jetzigen unſere beſte Kraft im Wegſuchen verlieren müſſen, und meiſt wohl am Anfange deſſelben liegen bleiben. Unſere großen Dichter hatten ſich eine andere Aufgabe geſtellt, als die dramatiſche, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müſſen. Die Bildung, die ſie uns brachten, kommt uns Allen zu Gute, und wir müſſen dankbar ſein. — —

— Shakespeare iſt der Spiegel, nicht das Spiegelbild ſeiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenſchaften ſeiner Zeit dramatiſch in den Kämpfen handelnder und leidender Menſchen; aber nirgends iſt er ſelbſt lyriſch in den Kampf hineingeriſſen, den er darſtellt, mit ſo wunderbarer Kraft der Anſchauung er ſich auch in jede ſeiner Perſonen zu verſetzen weiß, ſo daß er, wie Gervinus ſagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache ſpricht. Das Publikum iſt ſeine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geſchworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet ſich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund iſt es, der dem Handeln das Urtheil ſpricht; nichts wird beſchönigt, nichts halb gezeigt, um das Urtheil der Geſchworenen zu irren; wir

ſehen, wie der Schuldige war, ehe er ſchuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporſchießt, den Samen der Leidenſchaft, wir ſehen ihn wachſen, bis er die Vernunft überwächſt. Wir ſehen den Menſchen ſchuldig werden, wir ſehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren, und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menſchlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponirt ſelbſt noch am Gefallenen. — Aber über alles Das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt ſeines eigenen unbeirrten ſittlichen Urtheiles. Nicht die ſogenannte Idee, die der Gegenſtand der Leidenſchaft iſt; die Leidenſchaft ſelbſt begehrt, wird ſchuldig und kämpft; der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Menſch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, ſtürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit iſt weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; ſie hat Beides in ſich, dem Menſchen ſteht die Wahl offen, und ſein Schickſal hängt an ſeiner Wahl. Im neueren Drama dagegen, wie faſt in der ganzen neueren Literatur, iſt der Dichter ſelten der Spiegel, meiſt das Spiegelbild der Zeit, ſind die Leidenſchaften der Zeit nicht der objektiv behandelte Stoff, ſondern ſie diktiren ihm ſubjektiv den Stoff, ſie ſind nicht der Gegenſtand ſeiner Darſtellung, ſondern die maaßgebenden Mächte derſelben, es erſcheinen die Menſchen und Verhältniſſe nicht in eigener Geſtalt und Farbe, ſondern durch das parteiiſch gefärbte Glas einer herrſchenden Leidenſchaft angeſchaut. Der neuere Dichter iſt nicht mehr der Richter des Falles, er iſt der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die

Ausnahme zur Regel, vermäntelt und beſchönigt hier, entſchuldigt und verdächtigt dort, ſchiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter ſelbſt, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unſer Mitleid ihm zu ſichern, zu Hülfe nimmt er die Leidenſchaften des Tages, die menſchlichen Schwächen der Geſchworenen, um ſie in die Parteinahme für ſeinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, ſondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; ſein Ausgang iſt nicht die Folge ſeiner Schuld, ſondern das Loos des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schickſal, das Ideal an der ſchlechten Wirklichkeit rächen; und ſo iſt es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich Niemand ſpricht, als der Dichter ſelbſt, denn es iſt in der That niemand Anderes der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geſchickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Vertheidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in ſeiner eigenen vor Vortrefflichkeit glänzenden Perſon. Die meiſten Kataſtrophen unſerer Tragödien und Novellen ſind dergleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, erſonnen von dem Anwalte zu ſeiner eigenen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenſchaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geiſtreicher, ſchön und tapfer redender Advokat in dieſer Weiſe vor dem bewundernden Publikum geglänzt, iſt die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatiſchen Dichter. Er ſucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Beſtehenden, gegen den Einzelnen, eine Rohheit des Schickſals gegen das Schöne, um es

in einem Gedichte vor dem Leſer oder Zuſchauer ſiegend zu bekämpfen; es iſt kaum eine geſellige Einrichtung, die ehrwürdigſten nicht ausgenommen, die ſich nicht zu ſolcher Bärenhetze hergeben müſſen. Und findet die Haſt der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Beſtehendes, deſſen Unrecht, d. h. deſſen Kehrſeite ſich hervorwenden, deſſen Recht ſich verſchleiern ließe mit geſchickter Dialektik, dem ſegensreichen Angebinde der neueren Philoſophie, ſo fängt er das Werk der poetiſchen Erfindung wohl ſchon hier an, ſchnitzt und kleiſtert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rothtuchener Zunge; dann zieht er die Rüſtung der goldenen Phraſen an; an ſeinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufſtandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und ſo ſprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf ſein eigenes Gemächte los, und ſtößt ihm den tödtlichen fünften Akt tief in ſein pappernes Herz. Ich ſollte nicht ſcherzen; denn die Sache hat ihre ſehr ernſte Seite. Wer ſich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endloſen Herodiſchen Kindermord des Schickſals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenſeiten des Lebens in das Auge faßt, um ſie noch durch den Kontraſt des abſoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann ſeine Mißſtimmung dadurch in ſelbſtmordlüſternem Behagen noch immer ſchärfer wetzt, daß er die bunten, ſchönen Blaſen ſeiner Träume gegen die ſchroffen Ecken der Dinge treibt, woran ſie platzen müſſen; wer ſich ſo zum Spielzeuge ſeiner kindiſchen Wünſche macht, der darf ſich nicht beklagen, wenn die Welt, die er ſich ſelbſt entgöttert, ihm zur Wüſte wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das ſchwache Kind ſeiner

eigenen Verwöhnung aus allen ſeinen Sinnen ſchreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunſt ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Muth, den Glauben an ſich, Alles, woraus ein freudiges Handeln erwachſen konnte, ſo nahm man dem Leben alle Bedingungen ſeiner eigenen naturwüchſigen Poeſie, und beklagte ſich, daß das Leben poeſielos ſei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantiſche Mittelalter, in den rauſchduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte, und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut, der Ueberwucherung von Unkraut, deſſen Geilheit wenigſtens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies, und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde. Gewiß haben unſere politiſchen Zuſtände das Ihre zu alledem beigetragen; unſere Poeſie hat ihnen zu allen Zeiten dieſen Vorwurf gemacht, aber ihrerſeits Nichts, oder doch ſelten Das gethan, was ſie beſſern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Techniſche des Dramas, ebenſo griff die lyriſche Anſchauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetiſche Bild der Geſchichte, welche nur epiſch oder dramatiſch ſich treu auffaſſen und darſtellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutſchland das erſte, von einem edlen, männlichen Geiſte geſchaffen, ein Bild des großen Lebens der Geſchichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinſtellte, geſchah es, daß ein lyriſch-idylliſches Intereſſe ſich dem dramatiſch-hiſtoriſchen gegenüber lagerte, nicht als ein aus ſich ſelbſt aufgeſchoſſener Paraſit an der Wirkung deſſelben, ſondern ab-

sichtlich ersonnen, um jenes zu parodiren, und grundsätzlich die Flucht vor dem Geschichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyrisch-innerliche Beschaulichkeit zu predigen. Neuerlich mischte die lyrische Anschauungsweise sich innerhalb ihrer eigenen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politischer Lyrik eine lyrische Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyrische Richtung der neueren deutschen Bildung schon das Haupthinderniß wahren politischen Lebens gewesen wäre. — Wer unser Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß sich gestehen, daß unser Interesse an der Politik meist ein philosophisch-lyrisch-rhetorisches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktische, um bestimmte endliche Erfolge des politischen Lebens zu thun war, als um Etwas zu haben, was wir philosophisch ergründen, worüber wir geistreich und begeistert deklamiren, und uns in überschwängliche lyrische Stimmungen versetzen konnten. Und merke man sorgfältig auf Das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urtheil von allen Gattungen der Poesie als das eigentlich Poetische anerkennen, so wird man finden, es ist das Lyrische und Idyllische. Für das männliche Element der Poesie, für die Poesie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit ist die Empfänglichkeit durch Mangel an Uebung verkümmert; schon Schiller's Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräsentanten Desjenigen, was man ehemals das Deutsche nannte und mit Begeisterung als den eigentlichen Herz-

punkt der Poeſie des deutſchen Weſens hegte, müßten ihre ganze ſchroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und ſich lyriſch-idylliſch zurichten laſſen, um den zarten poetiſchen Seelen unſerer Zeit nicht geiſtiges Magenweh zu erregen. — Unſere großen Leidenſchaften ſind, unterbunden von philoſophiſcher und lyriſcher Betrachtungs- und Anſchauungsweiſe, zu ihren eigenen Zerrbildern verſchrumpft, und die kleinen wuchern deſto luſtiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen ſpreizt ſich im vollen Beſitze über ihren gelähmten Rieſengliedern. Die Geſchlechtslaſter der Frauen ſind nun die der Männer geworden; unſere Bildung iſt eine vorwiegend lyriſche, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genoſſen des Weibes, nicht das Weib zur ſtarken männlichen Geſellin des Mannes erzieht; das Männiſche, wo es nicht zu erſticken war, muß als unberechtigt und ausgeſchloſſen zu baarer Rohheit entarten; und da die Männer Frauen geworden ſind, was ſollen die Frauen, durch dieſe geſchlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann ſich wundern über die weiblichen Emancipationsverſuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas Anderes, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in dieſen Sätzen Uebertreibung ſehen; aber frage man reihum, und man wird bei unſeren Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entſchloſſenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweiſen uns rühmen dürfen. — Um von dieſem Seitenwege uns zurück zu wenden, den näher zu beachten wir uns nicht verſagen durften, faſſen wir den Punkt,

nach dem wir ſteuern, wiederum ſcharf in's Auge. Wir ſuchen das Bild eines Dramas, welches das unſere wäre; wir konnten keine Kunſt und kein Kunſtwerk anerkennen, als worin alle Bedingungen ihres Daſeins, jede in dem Maaße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen ſich organiſch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die weſentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu unterſuchen. Dieſe Faktoren ſind eben Dichter, Schauſpieler, Publikum. Aus ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe die Technik des Dramas zu entwickeln, iſt die Aufgabe dieſer Unterſuchungen. Das Drama darf ſich nicht abſcheiden vom Leben; wo erſcheint ſelbſt die Gottheit göttlicher, wo ſie ſich zu den Bedürfniſſen der Gottarmen herniederläßt, um dieſe mit ſich empor zu heben, oder wo ſie in unfruchtbarem Selbſtgenügen in ſtolzer Erdenferne von ihren Engeln ſich verehren läßt? Das Drama muß herniederſteigen zu den gemeinen Bedürfniſſen der Menge. Die Kluft, die unſer dramatiſches Leben auch auf dieſer Seite von dem der alten Griechen trennt, iſt unüberſteiglich. — Dort ein religiöſes Volksfeſt, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum ſchon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel ſelbſt eine Art religiöſer Ceremonie, das Theater, deſſen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Aermſten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball und Konzertſaal, das Publikum ſtimmungslos, getheilt zwiſchen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer

zum Bedürfniß gewordenen Gewöhnung folgend, deſſen Aufgeben unangenehm wäre, deſſen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den poſitiven Reiz verloren hat, den nur weiſe Sparſamkeit dem Genuſſe zu erhalten verſteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend ſagt, nicht von den Mühen des Lebens, ſondern von dem Leben ſelbſt auszuruhen, Viele, um die Welt und ſich ſelbſt zwei Stunden lang los zu ſein, nicht Wenige, um nur die Zeit zwiſchen Thee und Abendeſſen auf erträgliche Weiſe hinzubringen. Was alle dieſe, und faſt Alle, die das Publikum unſeres Schauſpieles bilden, in dieſem ſuchen, iſt Unterhaltung. Das Drama ſoll das Unterhaltungsbedürfniß nicht blos eines Alters, eines Geſchlechts, einer einzigen Bildungsſtufe berückſichtigen. Seine Thüre ſteht Allen offen, und es muß darauf denken, „Allen Etwas zu bringen.“ Zu ſeinem Vortheile entſprechen die verſchiedenen Bildungsſchichten den verſchiedenen Geſchlechtern und Altersſtufen; der ungebildete Menſch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Ueberbildete, Kulturmürbe die Anſprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet ſich mit der Zartheit des weiblichen Geſchlechtes ein, das männiſche Element iſt es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klaſſe ſich geltend macht. Sie haben ein Recht vom Dichter, Unterhaltung zu fordern, denn ſie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieſer verſchiedenen Anſprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der ſie nicht auf mechaniſchem Wege ſucht, zwingen ſollte, ſeinem Kunſtwerke und damit der Kunſt ſelbſt etwas zu vergeben, enthält ſie vielmehr die Nöthigung, nach der

höchſten Wirkung aller Kunſt zu ringen. Indem er fortwährend die Geſammtheit der menſchlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel verſetzt — denn jene verſchiedenen Anforderungen gehen weſentlich aus dem einſeitigen Vorwiegen einer derſelben hervor —, indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantaſie durch Ausdehnung, das Gemüth durch Zuſammendrängung, den Verſtand durch cauſale Geſchloſſenheit, den Witz durch überraſchende Kombinationen, den Scharfſinn durch Probleme, den Tiefſinn durch die aufgedeckte Spur zur innerſten Wahrheit des Lebens, das moraliſche Gefühl und die Vernunft durch ſittliche Auffaſſung des Schickſales, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, ſtellt er in dem einzelnen Zuſchauer, wie ſehr beſondere Lebensſtellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, beſondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerſtückelten, und unter höchſtmöglicher Ausbildung einzelner Bruchtheile ſeines Weſens die anderen in Uebungsloſigkeit verkümmern ließen, wenigſtens für die kurze Zeit der vollen Kraft ſeines Zaubers die urſprüngliche Ganzheit des Menſchen wieder her. —

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.*)

Die Call-boys bei Shakespeare.

— Zum typiſchen Zubehör gehören bei Shakespeare auch die Call-boys, wo die Handlung, das Faktiſche, die Reſumés und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausſtehen — ſie ſind gewiſſermaßen die Wegweiſer durch das üppige Grün der Scenen, die als Spielſcenen um ihrer ſelbſt willen da zu ſein ſcheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im cauſalen oder idealen Nexus man eben iſt, woher man kommt, wohin man geht. Der erſte Auftritt einer wichtigen Geſtalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch impoſanter, zugleich unmittelbarer. —

Leidenſchaft und Affekt.

— Goethe irrt, wenn er ſagt, der Zug der Leidenſchaft muß die tragiſchen Helden blind da oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenſchaft aber zieht den Sehenden in's Verderben; in der Leidenſchaft iſt Zurechnung, das ſittliche Moment, und es iſt kein geringer Irrthum, das ſittliche Moment aus dem Tragiſchen

*) Manuſcriptband II, Heft 4, gr. 4°, 104 Seiten.

hinwegzuſtreichen. Ueberhaupt ſcheinen manche theoretiſche Irrthümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß ſie zwiſchen Leidenſchaft und Affekt keinen Unterſchied machen, oft Affekt für Leidenſchaft nehmen und umgekehrt. —

Allgemeines über Shakespeare.

Habe wieder einmal einige Scenen im Othello geleſen. Wie iſt doch das Ganze, ohne es von ſeiner Wurzel zu trennen, in eine poetiſche Höhe gehoben ſammt der Wurzel. Die Phantaſie, der Kunſtverſtand, und das moraliſche Gefühl ſind am meiſten bei der Darſtellung betheiligt: was man Gemüth nennt, weniger, daher wirken die gräßlichſten Stoffe bei ihm ſo wenig peinlich. Er idealiſirt blos mit der Phantaſie, nie auch mit dem moraliſchen Gefühle, d. h. er macht Alles größer, ſtärker, aber er macht ſeine Menſchen nicht beſſer, als ſie in der Natur ſind. Alles iſt naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er iſt nirgends ſpekulativ, überall ſteht er auf der Erfahrung, wie Shylok auf ſeinem Scheine. — Seine Aehnlichkeit mit Tizian, Paolo Veroneſe, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man ſie im Gegenſatze zu Coreggio faßt. Ueberall Exiſtenz, Verklärung des Irdiſchen ohne Sehnſucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragiſchen heiter, durch Heiterkeit der Kunſt; nirgends Verzerrung, weder nach der Exſtaſe, noch nach der Gemeinheit zu; den Naturaliſten Caravaggio, Ribera ebenſo fern, als dem Coreggio und dem Parmegianino; gleichweit von der Nüchternheit der Caracci, und der Zerfloſſenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maaßgabe der beider-

seitigen Kunstmittel, von denen der Gedanke geistiger, die Form und Farbe sinnlicher Natur, sein Kunstideal dem der Venetianer gegenüber ein geistiges ist. — Er arbeitet mehr mit der expansiven, als mit der intensiven Seite der Phantasie, wie es dem Dramatiker zusteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptischfigurenfeinheit vermeidet er. Diese gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geistigkeit der neuen mit der Naivetät der alten Welt. Er macht den seelischen Naturlaut geistig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenstand, aber er giebt nur ein vom Geiste geschwängertes Abbild davon, sein Abbild wird nie zu der Sache selbst, gleichwohl luxurirt auch der Geist nie vom Gegenstande losgelöset. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poesie steht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, sie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälschen. Shakespeare verliert sich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der Phantasie gehen, und nicht allein Gestalt, sondern auch Gehalt empfangen, ehe er sich an uns wendet. —

Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung.

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darstellung ist in Stoffen aus älterer Zeit, mit denen man nach dem Gesetze der Erinnerung verfährt, die concentrirt und die feineren Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an eine Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, und alles Vorher und Nachher, Alles, was zugleich mitspielte,

aber nicht eingriff, weglaſſen; die Perſonen, die mit in den Handel ſelbſt verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt ſein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerkſamkeit wird auf die beiden Hauptperſonen, auf den ſich Erinnernden und ſeine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgültigen Neben der Gruppe, ſo wird ſie auch von den Zeitſpatien zwiſchen den einzelnen Scenen abſtrahiren, ſie wird ſtetig von Urſache zur Wirkung gehen, ſeien ſie auch in der Zeit noch ſo weit auseinander, hier ſchließen ſie eine Kette; wie die einzelnen Scenen intereſſanter für die Erinnerung ſind, um ſo länger wird ſie verhältnißmäßig bei ihnen verweilen, und ſie ausmalen, je weniger intereſſant, deſto ſchneller wird ſie darüber hinwegeilen; ſie wird dem beſonders Anziehenden zueilen, vor dem Abſtoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin Lebende überſah, vom Moment hingeriſſen, werden ihm nun heraustreten, Rath und Lehre ſich daran knüpfen, da das Ganze überſehbar iſt, und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloſer Raub des Augenblickes war. Seinem moraliſchen Gefühle wird der Punkt ſich einprägen, aus dem das Schickſal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derſelben Leidenſchaft begoſſen, aus der der Punkt entſprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, iſt nun durch die Faſſung der Zeit, durch die Ueberſicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neu Heraufgerufenen iſt das Ende, das Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die anderen Cha-

raktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte, in der Blendung und Verdunkelung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine vergangene in ihren Wendungen vor sich sieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo sie ihn zum Schaden forttrieb, wo sie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß ist milder, und die damals gehaßten und halb absichtlich oder noch schlimmer Verkannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift Alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist. —

Der poetische Realismus.

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen; oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Solger hat sehr schön den Verstand der Phantasie vom gemeinen Verstande beim künstlerischen Schaffen unterschieden. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhangslose, im Gegentheil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so nothwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; das Handeln in dieser Welt, so greiflich und anschaulich es ist, es ist ebenfalls zugleich durchsichtig,

und wir ſehen ſeinen nothwendigen Zuſammenhang mit der handelnden Geſtalt, wir ſehen es aus der Totalität der poetiſchen Perſon hervorgehen und ebenſo wieder auf die betreffende Totalität einer anderen wirken. Es iſt eine ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind Nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten, ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von Dem, was dem Falle gleichgültig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolchergeſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Nothwendigkeit, Einheit, nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffenen Welt ſo viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt, zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit großartiger in's Auge fällt. Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealiſten mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der künſtleriſche Realismus vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte. Der Naturalismus iſt

ein Reicher, der ſeinen Beſitz nicht kennt, der Idealiſt kennt den ſeinen genau, aber er iſt kein reicher. Zwiſchen Verwirrung und Monotonie ſteht der künſtleriſche Realismus mitten inne, zwiſchen abſolutem Stoff und abſoluter Form, ein Reicher, der ſeinen Reichthum kennt und vollſtändig über ihn disponiren kann. Die Kunſtwelt des künſtleriſchen Realiſten iſt ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenſtandes, aber nach dem Geſetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, ſo daß nicht das Eine das Andere verdeckt, noch eine Verwirrung entſteht, indem man zuſammenſuchen müßte, was zu einer und derſelben Geſtalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturaliſtiſchen Tick. — Der Naturalismus abſtrahirt nicht. —

Bei Shakespeare und Goethe finden wir immer die Naivetät mit der höchſten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetſten Geiſte zuſammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, ſondern wie Naive reden. —

Die geiſtig geſchwängerte, mehr geiſt- als ſeelenvolle Sprache iſt deßhalb der Tragödie weſentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anſcheine der Geiſtesgegenwart, alſo der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragiſche gegründet iſt. Abgeſehen davon, daß ſie, indem ſie den Geiſt, die Freiheit des Zuſchauers oder Leſers wach erhält, dieſem eine Waffe in die Hand giebt, gegen den allzu großen Eindruck, ſo hindert ſie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragiſche nicht haben ſoll. Dann wirkt ſie an ſich ſchon vortheilhaft nach dieſer Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Koſtüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch

ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für sich beſtehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgeſehen von dem, was ſie als ein Mittel zur Darſtellung beanſprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im ſittlichen Urtheile, alles Abſonderliche, Ueberſchwängliche, Ueberſichtige vermeiden — ein Anderes iſt's, wenn Leidenſchaft oder Affekt die Perſonen Paradoxieen, Hyperbeln ꝛc. ſagen macht; wo man fälſchlich meinen könnte, ſolche auf des Dichters Rechnung zu ſetzen, d. h. daß des Dichters eigene Meinung darin ausgeſprochen ſei, da muß durch eine andere Perſon mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponirt werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es ſich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urtheiles zu ſein fühle, jede, wenn auch nur im Momente irrige Oppoſition ſtört den Genuß. — In dieſem ſeinen ausgeſprochenen Urtheile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwiſchen Weltmann und Ascet, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlaſſen. — Alle weſentlichen Theile der Handlung müſſen wir mit eigenen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Aeußerſte Klarheit; zu dieſem Zwecke Expoſitionsſcenen, die in trockener Weiſe Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Scenen vorangehenden Pantomimen — das Schauſpiel im Schauſpiele, im Hamlet —; damit die eigentlichen Perſonen der Handlung in ihrer poetiſchen Ausbreitung des Affektes, beſonders in den Spielſcenen nicht durch proſaiſche Aufzählungen geſtört und gehindert werden. — Nirgend

lyriſche Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu ſtören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies ſelbſt auftreten. Die Parodie auszuhalten, das iſt die ſicherſte Probe des echten Pathetiſchen und Tragiſchen; das Falſche parodirt ſich ſelbſt. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher beſtimmt haben, den das Ganze, und den jeder Theil, jede Perſon auf den Zuſchauer machen ſoll, und in der Ausführung die ſtrengſte Konſequenz dazu einhalten. — Das Ganze ſoll wirken, darum muß Theaterſpiel, Poeſie, Spannung, Sympathie ſchon im engſten Kerne wirkend ſein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal geſetzt ſein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange, und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefſte Abſichtlichkeit unter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit verſteckt. In der Anordnung iſt die tiefſte Abſicht, in der Ausführung im Geſpräche ſcheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter concentrirt, und treibt vorwärts in geradeſter Linie, das Geſpräch aber ſcheint von dieſer Haſt nichts zu wiſſen, es retardirt, und ſcheint juſt an den Stellen, wo der Dichter am abſichtlichſten auf Eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles Andere zerſtreut zu ſein. Das Geſpräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauſchteſten Lebens. Die Perſonen ſcheinen ſich ungenirt, und ohne von irgend einer Abſicht des Dichters, oder von der Anweſenheit des Publikums zu wiſſen, blos auszuleben. Die einzelnen Geſpräche müſſen durch typiſches Zubehör ſich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange geſteigert, wird es ſehr kurzweilig,

aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipirt werden, d. h. aus dem harmoniſirten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Antheil, nach dem Eindrucke, den ſie machen ſollen, gruppirter, ſelbſtändiger Stimmen, koordinirt und kontraſtirt, jede mit einem eigenen, melodiſchen und rhythmiſchen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgeſpielter Schauſpieler-Rollen, deren jede ihr Geſetz, einen menſchlichen Weſenskern in ſich trägt und nach außenhin geltend zu machen, ſich durchzuſetzen ſucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragiſches Sonnenſyſtem, eine Anzahl Planeten, deren jeder ſeine eigene Abſicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen ſcheint, während im Gange aller nur die Abſicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen ſich realiſirt. — Das Motiv, oder die charakteriſtiſche Figur, immer in muſikaliſcher Bedeutung. —

Subjektiver Idealismus.

Der Idealiſt giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anſchauung gehabt und gemacht, die Sache iſt ihm nur der Vorwand, uns mit ſeinem Ich zu regaliren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache ſelbſt unvermiſcht mit ſeinem Ich. Er ſorgt nur, die betreffende Anſchauung zu einer geſchloſſenen zu machen, nur die Abſtraktion vom Unweſentlichen beſorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, ſondern ein künſtleriſches Spiegelbild derſelben. —

Künſtleriſche Objektivität.

Wie kühl objektiv iſt im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beſchreibt, die dieſer ſich dort denken ſoll. Dieſe Kühle haben alle Schilderungen bei Shakeſpeare. Dies Antilyriſche, dieſe ſinnliche Klarheit, dieſe naive Objektivität. Wenn er ſeine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Preſſirtes, die Bilder werden grandioſer, das Ganze rhetoriſcher, reicher, geſchmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derſelben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That iſt ſolche Kühle der Reden nöthig, um die Raſchheit des Fortganges zu balanciren, und ſo ſchnell, wie er es braucht, aus einem dargeſtellten Gefühle zum anderen übergehen zu können, proſaiſche Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung ꝛc. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuſchalten, ohne daß die Haltung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweiſen. Das lyriſche Gedicht bedarf der Wärme, weil es ohne Medium zu mir ſpricht; die dramatiſche Rede aber wird von dem Schauſpieler geſpielt, der die nöthige Wärme hinzubringt. Shakespeare thut in der mimiſch-rhetoriſchen Geberde ſeiner dramatiſchen Rede genug, dem Schauſpieler dabei hilfreich zu ſein. Auch unſer Buchdrama kann die lyriſche Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauſpieler dabei denken müſſen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarer Weiſe ſind ſie gemeiniglich ſo kalt als möglich. Shakespeare läßt auch hier, wie in Allem, indem er den Schauſpieler leitet,

demſelben doch die möglichſte Freiheit, und genug zu thun übrig, um das Werk in ſeinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie Mozart in ſeinen Opern; wo ſchlechtere dramatiſche Komponiſten den Affekt mit ſolchen Melodieſprüngen malen, und das Orcheſter entſprechend ſo dazu wüthen laſſen, daß der Sänger froh ſein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und Nichts verſchluckt, da ſind Mozart's Melodieen ſo objektiv, ſo ruhig klar, und tragen den Affekt ſo nur in der Intention, daß der Sänger ſeine ganze dramatiſche Singkunſt anwenden kann, ungenirt von mechaniſchen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch ſeine möglichſt freie Thätigkeit ſie durch rhetoriſch-mimiſche Ausmalung fertig zu machen. Shakespeare giebt den Geiſt, den Gehalt, den poetiſchen, objektiv, damit der Schauſpieler das Seine, die Wärme und das lebendig-pulſirende Blut hinzuthun kann; dennoch geht der Schauſpieler in des Dichters unſichtbarem Zwange, aber zu ſeinem eigenen und des Werkes Beſten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja er kann keine anderen hinzuthun, ohne Widerſpruch. — Es iſt unglaublich, welcher Muſik in Stimme und Geberde der Schauſpielerin z. B. die naive Erzählung der Königin, im Hamlet, von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenſo die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienſtmädchen, von der ſie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauſpieler retardiren. — Es iſt gewiß, Geiſt kann der Schauſpieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüth,

Affekt, Leidenſchaft, die Muſik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun ſoll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu ſo bequem als möglich, und legt ihm keinerlei Hinderniß in den Weg. Darum wirkt ſo Vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die ſeelenvollen Goethe'ſchen Verſe haben ſchon die Melodie, die ſie haben können; was der Schauſpieler hinzuthun kann, iſt daſſelbe, was der Dichter ſchon hinzuthat; er iſt überflüſſig, er kann die ätheriſche Muſik nur vergröbern, wie der genialſten Muſik paſſiren wird, die die Muſik des Sommernachtstraumes noch einmal in Muſik ſetzen will, die geiſtige in materielle. — — In der That ſind die Shakespeare'ſchen Stücke, wie nach Schiller's Meinung Schauſpiele eigentlich ſein ſollen, nur treffende, geiſtreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Werth giebt, iſt der Reichthum an Erfindung, die geſchickte Anordnung, die beſtimmte Umriſſenheit der Charakterſkizzen. Seine Stücke ſind wie geiſtreiche maleriſche Skizzen, mit Bleiſtift gezeichnet, im Ganzen blos Umriſſe, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, iſt jedoch angedeutet, auf die Art, wie in der Kunſt der ausgeführten Kupferſtecherei. Schiller's Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem Dem, was der Schauſpieler erſt in ſeiner Perſönlichkeit hinzubringen ſoll. Indem Schiller und Goethe den Schauſpielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten, und ſelbſt die Haut dazu thaten, mußten ſie es an ihren Knochengerüſten und Muskellagen, an dem, was ſie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen laſſen. — Die Schiller'ſche Diktion kommt

mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Feſten umgehängt wurden; man ſieht kein Bein, vom Halſe kaum etwas, kaum genug, um zu errathen, welche Art Geſchöpf eigentlich darunter ſteckt. —

Der Hamlet iſt beſonders ſo merkwürdig darum, weil er die primitivſte Grundlage hat; er iſt nicht die Tragödie des ſo oder ſo Handelns; er iſt die Tragödie des Handelns ſelbſt. Und auf der anderen Seite, wenn man will, ebenſo des Denkens ſelbſt. —

Künſtleriſche Illuſion.

Im Ganzen und Großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens ſo getreu bleibt, und doch iſt er durchaus im Gebiete der Phantaſie mit ſeinen Einzelnheiten, wohin der Gebrauch des Symboliſchen gehört, nämlich des Kunſtmittels, vermöge deſſen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben ſind, gleichſam ſagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarſte aber iſt, wie ſolche Scenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß Ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube, eben darum. — Leſſing hat die Behelfe, daß Odoardo einen Dolch haben, daß er wiſſen muß, was mit der Tochter vorgehen ſoll, und Anderes mehr, wunderbar künſtlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in ſeinem Stücke die äußere Maſchinerie zum Stücke ſelbſt wurde, und er bedarf ſeines ganzen mächtigen Verſtandes und Witzes, und eines gewiſſen Aufwandes von Phantaſie, uns für eine bloße Maſchinerie zu intereſſiren. Darüber bekommt ſein Stück Aehnlichkeit mit einer getriebenen Arbeit, in welcher die Kunſt oder viel-

mehr Künſtlichkeit den Werth der Materie weit übertrifft, und daher doch verſchwendet erſcheint, während Shakeſpeare maſſives Gold mit goldener Kunſt behandelt. Wie zerbrechlich ſieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakeſpeare's gehalten. Ich weiß wohl, daß dies zum großen Theile eine Folge der Concentration in Raum und Zeit iſt. Darum ſollte der Krieg eigentlich dieſer Form gelten, in der alle perſpektiviſche Gruppirung unmöglich iſt, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt und das bloße Detail zu einem integrirenden Theile des Cauſalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakespeare in ſolchen ſymboliſchen Scenen nicht aus dem Tone fällt? Weil ſeine ganze Darſtellungsweiſe ſymboliſcher Natur iſt; weil er nie gemeine, wirkliche Illuſion, wirkliche Täuſchung, ſondern nur eine künſtleriſche anſtrebt. Die Phantaſie iſt bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mittheilt. Weil die Phantaſie das gläubigſte Vermögen im Menſchen iſt, muß in der Ausführung hauptſächlich dieſe gepackt werden. Der Verſtand zeigt ſich zunächſt in ſeinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künſtleriſche Verſtand liegt objektiv ſeinen Darſtellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigener Perſon mitſpielend auf, wie bei Leſſing, er wendet ſich nie unmittelbar an uns. In der Emilia iſt in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verſtand auch das Medium, durch welches die Phantaſie zu uns ſpricht. Dieſe geiſtesgegenwärtige, beſtändig-bewußte und ſcharf geſpitzte epigrammatiſche Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Leſſing, ſondern überhaupt in

unſerer ganzen dramatiſchen Poeſie unübertroffenen Intentionen der künſtleriſchen Phantaſie in der Geſtalt und dem Benehmen der Orſina. Das iſt der weſentlichſte Unterſchied zwiſchen Shakespeare und Leſſing, daß bei jenem alle geiſtigen Vermögen die Phantaſie als ihre Sprecherin, bei dieſem aber, daß ſie den Verſtand als ihren Deputirten an das Publikum ſenden. — Schiller ſcheint in der That in ſeiner Bemerkung über die Goethe'ſche Verhaltungsweiſe das Verfahren des wirklichen Dichters charakteriſirt zu haben, wenn er an Goethe ſchreibt: „Ihre eigene Art, zwiſchen Reflexion und Produktion zu alterniren, iſt wirklich beneidens- und bewundernswerth. Beide Geſchäfte trennen ſich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geſchäft ſo rein ausgeführt werden. Sie ſind wirklich, ſo lange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht iſt blos in Ihnen: und wenn ſie anfangen zu reflektiren, ſo tritt das innere Licht aus Ihnen heraus, und beſtrahlt die Gegenſtände, Ihnen und Anderen. Bei mir vermiſchen ſich beide Wirkungsarten, und nicht ſehr zum Vortheile der Sache!" — Wunderſchön, vortrefflich! — Es iſt zu bejammern, daß Schiller ſtets in der Lage war, und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anſchauung zu erſetzen; dies wurde zuletzt ein Theil ſeines Weſens, ſo ſehr, daß er ſich keiner Anſchauung mehr unbefangen überlaſſen konnte und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend iſt es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit, noch durch nachherige Gewalt der Reflexion geſtört oder aufgehoben zu haben. Aber eben dieſes Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war ſo ſehr ſeine Natur geworden, daß er nicht mehr

merkte, wo es ſich geltend machte. Von Jugend an hatte er für ſeine Freiheit zu kämpfen, die Goethe'n ohne deſſen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte dieſe nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Theil des rührenden Eindruckes, den die Schiller'ſche Poeſie auch auf Den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf dieſem Mitleid mit dem Dichter. Es iſt ungemein belehrend, den menſchlichen Geiſt in einem ſo großen Vertreter, als der Schiller'ſche war, in ſeinen Widerſprüchen zu beobachten. Bald ſieht man, wie die lyriſche Stimmung plötzlich ſeine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konſequenz ſeiner poetiſchen Anſchauung zerſetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakteriſirt, ſagt er, kein Stück von Shakespeare habe ihn ſo an die griechiſche Tragödie erinnert, ſo daß es ſcheint, dies ſolle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat, darum gefällt mir das Stück ſo ſehr, weil es erſtlich mir als die beſte der beſten Shakespeare'ſchen Tragödien erſcheint, dann, weil es mich an meine Neigung erinnert, ſo, daß Shakespeare ſeinem Kunſtverſtande imponirte, die Griechen dagegen ſeine Neigung beſaßen. So ſchreibt er an Goethe am 26. December 1797: „Für eine Tragödie iſt in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang (vorher: „umgekehrt ſchlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epiſche Feld hinüber, ſobald man den ſtrengen Begriff der Tragödie entgegenhält," —) „ein zu großer Aufenthalt, die Kataſtrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerſpricht. Jede Wirkung, die ich von dieſem Stücke theils an mir ſelbſt, theils an Anderen erfahren, iſt

generiſch-poetiſch und tragiſch geweſen, und ſo wird es immer ſein, wenn eine Tragödie, auf epiſche Art, verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia iſt dieſes Annähern an das Epiſche ein Fehler ꝛc., während das an's Dramatiſche in Herrmann und Dorothea ein Vorzug iſt." An einer anderen Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatiſchen gewinne, während das Dramatiſche durch epiſche Behandlung verliere. Damit vergleiche man „1. December 1797: Es iſt mir faſt zu arg, wie der Wallenſtein mir anſchwillt, beſonders jetzt, da die Jamben, obgleich ſie den Ausdruck verkürzen, eine poetiſche Gemüthlichkeit unterhalten, die einen in's Breite treibt. — Mein erſter Akt iſt ſo groß, daß ich die drei erſten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich ſind die hinteren Akte viel kürzer. Die Expoſition verlangt Extenſivität, ſowie die fortſchreitende Handlung von ſelbſt auf Intenſität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewiſſer epiſcher Geiſt angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären ſein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatiſchen ſchadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, dieſem proſaiſchen Stoffe eine poetiſche Natur zu geben." Das heißt doch nichts Anderes, als nach ſeiner eigenen Meinung „eine generiſch-poetiſche Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie, auf epiſche Art, verfehlt wird." —

Idealer und pragmatiſcher Nexus im Drama und typiſches Zubehör.

Shakespeare macht 1) die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moraliſchen Gefühles —

idealer Nexus. Dann 2) die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zuſammenhange für den Verſtand — pragmatiſcher Nexus. Dann 3) den ganzen Vorgang durch typiſches Zubehör zu einer künſtleriſchen Täuſchung der Phantaſie. Sein ſcharfer und tiefer Blick ſah als das allgemeine Menſchenſchickſal die Gebrochenheit des Menſchen, und wie jedes Einzelnen Schickſal aus ſeinem Antheile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er ſah, daß in den Menſchen, welche ein unglückliches Schickſal hatten, in der Regel eine Unverhältnißmäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran Schuld war, daß ihnen zu ſo viel mehr oder weniger vorhandenen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die anderen erſt zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während ſie ſo, im Ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugſam ausgebildet war, die dem Ganzen erſt praktiſche Harmonie gegeben hätte. Er ſah, mit einem Worte, die Menſchen an den Widerſprüchen innerhalb ihrer praktiſchen Natur leiden. Indem er dieſe individuellen Widerſprüche nun in die Hauptcharaktere ſeiner Tragödien legte, was zugleich die ſchauſpieleriſche Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artiſtiſchen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moraliſchen Gefühles befriedigte. Denn in der That ſind dieſe Widerſprüche der lebendigſte Keim des Poetiſch-Theatraliſchen, welche im Pſychologiſchen vermittelt ſind, und zugleich des ethiſchen Beiſpieles, in welchem die ethiſche Lehre zur unmittelbaren Darſtellung kommt, alſo mit einem Worte: des Tragiſchen. — Der tragiſche Widerſpruch iſt die Seele des Ganzen, alle

Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld ꝛc. — den physischen Untergang des Helden zur Folge hat, ihn veranlaßt, oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerspruches ist —, des Ethisch-Tragischen, der eigentlichen Handlung, des Dramatischen, indem er die Initiative giebt, und insofern er das Leiden ist oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im Ganzen und Großen hat etwas Imponirendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verstand sich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie sie selbst Totalität ist, wiederum auf die Totalität im Menschen; sie ist die poetische Wahrheit, die höchste Eigenschaft, und die einer Tragödie am schwersten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche, und ist es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung.

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunsttempels, zu dessen Dache ich hereinstieg; endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg seiner Säfte und seines Wachsthums gemacht, von der Wipfelspitze des Baumes der Kunst zu dem Punkte, wo[illegible]raft und Gesetz seines Wachsthumes in engs[illegible]grenzung eingeschlossen, seiner Entwickelung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der nothwendige Zusammenhang für den Verstand, oder wenn er da war, machte er sich zu sichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das sittliche Gefühl stören kann, liegt dem scheinbaren Freigebaren der schaffenden Phantasie versteckt die

Nothwendigkeit des Verſtandes zu Grunde, ſo wird man ein Produkt ſchöner Kunſt liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was dieſe in der menſchlichen Totalität von einer künſtleriſchen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Weſen der Kunſt Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundenen Formeln: tiefſte Abſicht, unter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; möglichſte Emanzipation innerhalb ſtreng feſtgehaltener Einheit ſind klare Formeln für dies deutliche Geſetz. — — Man kann ſagen: das Mittel der Poeſie iſt das Indirekte, wie der Verſtand direkt vorwärts ſchreitet. Der Verſtand folgt einem Zwecke wie ein Jäger, auf dem kürzeſten Wege; die Phantaſie, wie der unangeſpannte Menſch läßt ſich gehen, ihr Zweck iſt das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatiſche Darſtellung iſt ſelbſt eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verſtand und Phantaſie zugleich genug zu thun, deſſen engſte Geſtalt der uneigentliche Ausdruck, wie die Individualiſirung zugleich, ſind in ihrer umfaſſendſten Form im Drama überhaupt. — Dieſe fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke iſt weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebenes Individualiſiren, was ich mit meiner Handlung vornahm, und mit meinen Charakteren. Aus poetiſchen Menſchen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatiſche Curioſität. Der überzeugende allgemeinmenſchliche Gehalt iſt aber eben das Poetiſche und das Ethiſche. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt ſo wenig, als das ganz Individuelle, ja es geht ſogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in

das rechte Typiſche. Ein Beiſpiel die Geſtalt des Wallenſteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomiſchen Studiums für den Künſtler, der ſelbſt ein ſo immenſes Talent wie Michelangelo nicht entgangen iſt, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Löſung der Schwierigkeit der Kunſtaufgabe Erſtaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunſt iſt. — Wie wahr iſt Richard III., wie wahr das ganze Stück! Aber nur im Ganzen, wie Tizianiſches Fleiſch. An keiner einzigen Stelle iſt es wahr, und eben darum iſt es im Ganzen wahr. — —

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

So eben habe ich ein Stück aus dem Heinrich VI., 2. Theil geleſen, und bin hingeriſſen. Hier entwickelt Shakespeare bei weitem noch nicht die charakteriſtiſche Kunſt ſeiner ſpäteren Zeit, die Sprache iſt noch weit weniger dramatiſch-charakteriſtiſch als ſpäter, aber es iſt wunderbar, wie der realiſtiſch-mächtige Stoff in dieſer poetiſchen Diktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es iſt mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muſter ſeiner Sprache, ſeiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptſache, das, was ſeinem Briefe nach ſo mächtig auf ihn wirkte, die Nemeſis ungebraucht ließ. Sich poetiſch zu reſtauriren, und kleinliches Grübeln, und pſychologiſches Spitzenzaſern, hektiſches Haſten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen wie dieſe. Ich glaube ſchärfere Charakteriſtik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterſchreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der

poetiſchen Nivellirung der Charaktere durch den Vers ſagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieſer Stücke ihm dieſen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieſer Stücke reſultirt hauptſächlich daher. Ich glaube, nur durch Annäherung an dieſen Styl iſt der deutſchen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — ſtetig entworfen, aber nicht mit ſo haſtigem Hinweiſen aus Scene in Scene, alſo mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erſchöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewiſſen poetiſchen ſich Gehenlaſſen einfachen Sceneninhaltes —; Exponirſcenen müſſen die Aufzählung, das proſaiſche Element auf ſich nehmen, damit die wichtigen ſich deſto freier bewegen können — das Furchtbare durch ſchöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichſt viel poetiſcher Gedankeninhalt ꝛc. — Schiller hat ſich in Reflexionen und lyriſchem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerſtückelt und abgeſchwächt; beide haben die Baſis des Gewiſſens in ihren Dramen verloren; den Schiller'ſchen gebricht die innere Einheit und Nothwendigkeit ꝛc. Schiller hat überall das deutſche Herz und den deutſchen Kopf eingemengt, auch wo beides ſtört, ſie haben die Hiſtorie zu einer Art rührendem Familienſtücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan — erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue ꝛc. Jul. Schmidt ſcheint mir ganz recht zu ſagen, Schiller habe die Tragödie zu ſehr veräußerlicht, Goethe ſie zu ſehr verinnerlicht, und zwiſchen dieſen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu ſehr mit ungedämpften Farben; Haltung iſt, was mir am nöthigſten thut, gedämpfte Kraft. Nichts alſo mehr

kleinpsychologisch gedacht, noch weniger so gegliedert; einfach große Umrisse, Styl. Den Ernst der Kunst nicht bis zur Prosa getrieben. Ich bin bis an die äußerste Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetische Drama müßte, wenn es die Basis des Gewissens, die heimische Denkweise wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe ist — neben Shakespeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das Erstere verliert die Tragödie ihre Großheit, Geistigkeit, durch das Andere den sinnlichen Leib. —

Eine gewisse ruhige Kühle ist am nothwendigsten, wo Handlung, Affekt und Leidenschaft am stärksten sind, hier muß am meisten Poesie und Geist sein. Das kreatürlich Aengstende gemildert und durch Poesie und Geist verklärt, und so zu sagen erheitert. Die Thathandlungen schnell und abstrakt abgemacht, wo man sie einmal voraussieht, damit die Angst abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poesie die Wirkung harmonisirt. Das Gewaltsame immer so behandelt, daß der höchste Grad, der möglich wäre, nie erstrebt wird, und die ganze Behandlung so, daß man keinen versteckten Schlag auf das Gemüth im Hinterhalte vermuthen kann. Dazu eine gewisse tragische Feierlichkeit, die das Gemüth in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu rasche, jähe Thaten für unwahrscheinlich hält, aber dieses schweigende Versprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwischen Himmel und Erde", daß ich immer nach dem höchsten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß so immer durch Poesie balancirt werden. —

Die Flucht vor dem Trivialen.

Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit, zu frappiren; wir ſcheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappiren, wenn dieſe das Gegentheil von Dem thun, was der Zuſchauer erwartet. Hebbel hat dieſe Flucht vor dem Trivialen am weiteſten getrieben, er ſucht mit jedem Worte zu frappiren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Ueberraſchung in ſich haben, ſind bedenklich. Der Reiz des Ueberraſchenden darin ſtumpft ſich bald ab, und es bleibt nur das Abſonderliche, Unvermittelte; und dies ſtört, wenn es nackt iſt. Es ſtört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart iſt; aber der angenehme Miſchtheil iſt überwiegend, ſo lange jener Reiz neu iſt, und ſo hat die Störung ſo lange etwas Angenehmes. Dieſe Flucht vor dem Trivialen iſt eigentlich das Grundweſen der Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweiſen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies ſuchte er durch Geiſt zu balanciren; der Einſtimmung des Zuſchauer-Herzens war er gewiß. Goethe ſuchte es durch ſtarkes Individualiſiren und Gemüthsinnigkeit zu beſiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die ſie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menſchheit näher zu bringen", oft bis zum Ueberſpannten, ja bis zum Rauſche, und ſo zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philoſophie und lyriſchen, rhetoriſchen Schwung zugleich an. Aber das unterſcheidet

ihn von den Romantikern, daß er im Ganzen und Großen ſeines Objektes ſelbſt der Natur folgte, wenigſtens der ſubjektiven. — Im Timon Shakespeare's iſt einmal der Ausdruck „die Kunſt, die wieder Natur wird.“ Dies iſt die wahre Kunſt. Unendlicher Gehalt, genau beſtimmte Wirkung, ideale Geſchloſſenheit, Einheit, in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht ſeinen Stoff (im Einzelnen) durch die Form vergeſſen; der ſentimentale Dichter verläßt den Stoff und ſchwelgt in leerer Form.

Dichteriſche Objektivität.

Freilich kann der Dichter nichts geben, als ſich ſelbſt, d. h. wie der dargeſtellte Charakter in dem dargeſtellten Zuſtande eine Modifikation ſeines eigenen Weſens und dadurch ſeines eigenen ſympathetiſch erregten Zuſtandes iſt. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darſtellung liegen. Was er als Menſch an ſich ſelbſt erlebt, ſtellt er als Poet, als außer ihm exiſtirend dar. Iſt er ein wirklicher Dichter, ſo wird ſein leidender Zuſtand ſchon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit ſein; er wird bei der Darſtellung wenig thun müſſen, ihn völlig in Poeſie zu verwandeln. Am beſten, er fixirt nur die Empfindungen, und leiht ihnen dann poetiſch-bewußte Gedanken, vom Geiſt getränkte Vorſtellungen der produktiven Phantaſie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er ſetzt ein entſprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Gluth dargeſtellt werden, ſo kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild ſeiner eigenen geben; die Seele iſt glühend, aber die Hand feſt und kühl. Er veräußert die Symptome der

Empfindung, die er an ſich wahrnahm, und ſtellt ſie in der Form ſeines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens ꝛc. Schon dieſe Darſtellung der äußeren Zeichen objektivirt, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von dieſen äußeren Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptſächlich daran, daß er dieſen Zorn durch das Medium eines zornigen Menſchen darzuſtellen habe. Nicht die Materie des Zornes, ſondern ſeine Form, ſeine äußere Erſcheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt ſich durch ſeine ſcheinbare Abſichtsloſigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen ſucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigſtens nichts an ihr gelegen zu ſein ſcheint. Die Blumen in einem abgelegenen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivetät und Objektivität, weil ſie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben ſcheinen; das giebt überhaupt der einſamen Natur dieſen Wunderreiz. Wie hat ſie dieſe Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modellirt, mit welcher Hingabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Menſch ſieht; welche wunderbare Klänge hat ſie dem kleinen einſamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht Keiner hört. Und wird der kleine Sänger während ſeines Liedes einen Horcher gewahr, ſo ſteigert er ſeine Mühe nicht gefallſüchtig, nein! er fliegt ſcheu davon und ſucht ſich eine Stelle aus, wo ihn Niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft ſeiner kleinen Bruſt zuſammen zu einem Liede, das ſich ſelber gilt. Dagegen ſieht man, wie der ſentimentale Dichter Alles aufbietet, um ſich ſelbſt bemerkbar zu machen, wie er den Gegenſtand, der ihn dem

Beſchauer verdecken könnte, beſeitigt, um nun, alle ſeine Reize ſpielen zu laſſen, zu zeigen, wie ſchön er fühle, welchen Geiſt er habe; und ſo wird ihm ſein geliebtes, von ihm ſelbſt bewundertes Ich zum Medium; er ſagt, ſeht, der Gegenſtand ſcheint euch ſchön, weil ich, der Schöne, des gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding iſt gemein, das Schöne bin ich ſelbſt. Im naiven Dichter iſt die echte Naturfrömmigkeit; er ſingt, wie der Einzelne in der Kirche für ſich mit; der ſentimentale Dichter iſt wie der Soliſt in der Kirchenmuſik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur iſt, dieſer zu ſich ſelbſt. Der naive Dichter ſingt wie der Vogel ſingt, der ſentimentale wie ein Konzertſänger; der Eine aus innerem Triebe, der Andere, um bewundert zu ſein. Auch, wo er naiv erſcheint, hat er dieſe Abſicht. Das iſt der Unterſchied von Schiller's und Goethe's naiven Stellen; der Eine geht in ſeiner natürlichen Geſtalt, der Andere kleidet ſich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive ſelbſt gar nicht darzuſtellen, ſeine Darſtellung an ſich giebt den dargeſtellten Gegenſtänden Naivetät. So werden die Geſtalten des ſentimentalen Dichters immer etwas von ſeiner eigenen Gefallſucht haben, oder zu haben ſcheinen. Er ſucht alles Schöne zuſammen, um dem Publikum zu ſagen: Das bin ich. Wer bei ſich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Antheil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzuſondern im Stande iſt, der wird dieſen Eindruck, ſelbſt bei ſehr pathetiſchen Gegenſtänden, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei ſentimentaliſchen wird er immer etwas ernſt und anſpannend ſein. Das

macht, weil wir uns bei naiven Darſtellungen, ſie handeln auch wovon ſie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unſerer Einbildungskraft erfreuen, und auch weiter nichts als dieſe ſuchen, bei ſentimentalen dagegen die Vorſtellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben, und alſo immer zwiſchen zwei verſchiedenen Zuſtänden in Schwanken gerathen. Dieſes Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geſchloſſenheit und poetiſche Wahrheit abgeht. Wie iſt immer Gegenſtand im Liebesgeſpräche in der Mondnacht, in Romeo und Julia, immer Darſtellung der Geſtalten und der Leidenſchaft, wie Alles nur ſinnlicher Vorgang, Typus. — Der Dichter muß freilich reflektiren; er kann ohne Gerüſte nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüſt, ſowie der Bau fertig iſt, und ſucht jede Spur davon zu verwiſchen. Wer aber mehr Denker iſt, als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüſt den Dichterbau an Werth übertreffen; ihm iſt es nicht zu verdenken, wenn er es ſtehen läßt, da ohnehin ſein Dichterbau allein ein kahles Anſehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt blos Dargeſtelltes, blos den Bau, der ſentimentale giebt die Materialien, Riſſe ꝛc. mit dazu. Nichts ſteht dem Künſtleriſchen ſo ſchroff entgegen als das Künſtliche. —

Der Kontraſt.

Alles Dramatiſchwirkende ruht auf dem Kontraſte, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegenſatz in einer Bach'ſchen Fuge durch das Stück nebeneinander geht, Shakespeare's ganze Kunſt iſt auf dem Kontraſte baſirt. So die kontraſtirenden Doppelhandlungen,

worin mehrere Charaktere im Bezug auf das Praktiſche, Ethiſche kontraſtirt ſind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigſtens äußerlich kontraſtirt, die am meiſten zugleich auf der Bühne ſiud; wie er den Kontraſt in's Innerſte der Charaktere gelegt hat und wiederum äußerlich gern kontraſtirende Motive in der Diktion zuſammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Aergers und der Verzweifelung, und des Wahnſinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt; die Uebergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch dieſen Kontraſt hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Böſewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angſt, die ſich ſelbſt wegzuſcherzen ſtrebt; die große Meinung, die ſeine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbſtzufriedenheit der geiſtig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geiſtig Reichen (Antonio). Ueberhaupt die Einmiſchung des Komiſchen in's Tragiſche, Zerſtreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontraſtirt, im Cäſar über Selbſtmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. ſ. w. Selbſt in der äußeren Form des Dialogs; wenn der Eine überfließt, iſt der Andere lakoniſch. Alle Verſtellung ruht auf dem Kontraſte. Allen ſchauſpieleriſchen wie tragiſchen Effekten liegt der Kontraſt zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, ſo kommt die Einheit nur am Kontraſte zur Erſcheinung. Wo kein Kontraſt, da iſt auch keine künſtleriſche Einheit. Daher bei Shakeſpeare die Charaktere die anziehendſten, in welchen die meiſten Kontraſte. Im bloßen Vorhandenſein des Kontraſtirenden, im gleichgültigen Verhalten der kontraſtiren-

den Züge iſt nur die Möglichkeit der dramatiſchen Wirkung gegeben; dieſe ſelbſt entſteht erſt, wenn ſie ſich auf den Hals rücken, wenn der Kontraſt unmittelbar in die Sinne fällt. Dann iſt auch ſubjektiv, in der tragiſchen Stimmung ein Kontraſt, und zwar ein doppelter, erſtlich in der Sympathie an ſich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragiſchen Gerechtigkeit. Wenn man wiſſen will, was die Dichtungen naiver Zeiten ſo ſinnlich-kräftig macht, ſo prüfe man ſie darauf, ob nicht die ſcharfen Kontraſte überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendſte iſt der Kontraſt zwiſchen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er ſchildert. Man wird bald finden, daß die ſchädliche Wirkung der Reflexion auf den dichteriſchen Geiſt hauptſächlich darin beſteht, daß ſie die Kontraſte unterminirt und aufhebt, oder wenigſtens ſchwächt. Ehe beim ſentimentalen Dichter die harten Kontraſte von Standesungleichheit ꝛc. wirken können, hat er ſie ſchon ideal aufgehoben. Wie ſtehen die Shakeſpeare'ſchen Böſewichter dem Himmel im offenen Kampfe impoſant gegenüber, eben darum, weil ſie den Abſtand auszufüllen nichts thun; dagegen zerſetzt z. B. Franz Moor die Subſtanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewiſſermaßen mit heimlichem Gifte; er ſteckt die ſittliche Idee mit einer ſchleichenden Krankheit an, um ſeinen Gegner, den er im offenen Kampfe fürchtet, zu ſchwächen. Aber der Charakter iſt nicht konſequent, oder vielmehr: es ſtecken, wie faſt in allen Schiller'ſchen Figuren, nicht zwei kontraſtirende, d. h. durcheinander geſchlungene, miteinander ringende Richtungen, ſondern zwei ganz verſchiedene Perſonen, die mit einander abwechſeln, in dieſem Franz. Zuweilen iſt er der naive, außerdem iſt er der ſentimentale, der reflektirende Böſewicht. —

Dramatiſche Stoffe.

— Man iſt geneigt, Stoffe mit ſtark vorwärts treibenden Leidenſchaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günſtigſten anzuſehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigſte Schwierigkeit habe. Dieſe Meinung iſt eine falſche. Der Stoff iſt unter den anderen der glücklichſte für die Bearbeitung, der am meiſten Stetigkeit hat, der immer dieſelbe kleine Anzahl von Perſonen im engſten Raume zuſammenhält und mit ruhiger Bewegung ſeinem Abſchluſſe entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäſar ꝛc. In Scenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entſchlüſſe, Pläne ꝛc. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsſcene wie in figurirten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwiſchenſatz einem erwarteten Thema-Eintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontraſtirenden Stimmen nebeneinander, worin die Poeſie am meiſten Spielraum hat, am bequemſten Platz. Dahin ſind zu rechnen z. B. die Learſcenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona ſich an Jago wendet ꝛc. Je ſtärker die Cauſalität vorſchrei't, deſto weniger iſt Raum für Poeſie; entweder ſie kann ſich nicht entwickeln, oder es iſt für den Zuſchauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, ſie auf ſich wirken zu laſſen. Die günſtigſte Handlung, Thathandlung, iſt ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemüthsart, Intentionen ꝛc. ſcharf kontraſtirter Perſonen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichſt engen Raum zuſammengedrängt ſind. —

Die poetiſche Diktion. Rhetor und Dichter.

Ein Theil von Schiller's Irrthum hat ſeinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man ſollte wirklich Alles, was ſich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigſtens anfänglich in Verſen konzipiren; denn das Platte kommt nirgends ſo an das Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeſprochen wird ꝛc. Schiller hatte den Wallenſtein erſt in Proſa begonnen, bald aber ſich an die Trockenheit geſtoßen. Wie er nun in Verſen die Ausarbeitung begann, änderte er Manches am Plane, weil er fühlte, er ſtehe hier in Verſen unter anderer Gerichtsbarkeit, als in Proſa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetiſche Dignität abgehe, da ſei der Ort für den Schmuck, den Ariſtoteles verlange; denn in einem poetiſchen Werke ſolle nichts Gemeines ſein. — Man ſieht, wie er bei der Ausführung ſich dem Fluge der Phantaſie überließ; in demſelben Maaße kamen ihm die Verſtandesrückſichten auf Wahrheit der Motive ꝛc. auf das eigentlich dramatiſch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyriſcheren Schwung der Diktion zur Folge, und in dieſer Wechſelwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen, — wie in der Philoſophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakespeare. Er behält immer den Boden der Wirklichkeit. Je ſchwunghafter der Flug ſeiner Diktion, deſto feſter ſteht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beſtändig den Stoff, verändert ihn aber nicht, und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange, und läßt ſie auch da, wo der Verſtand ſie hingeſtellt hat. Aber wun-

derbar ist es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch blos rhetorisch-lyrischen Ideenschmuck nur noch spröder erschienen wären, durch seine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakespeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter ist, und bei ihm daher Alles auf die Form ankommt; der Stoff besudelt ihn nicht; er ist höchstens in dem Falle eines naiven Menschen, der geradeheraus sagend besser fährt, als der Kulturmensch, der durch die Mühe zu verstecken unanständig wird, wo jener nur natürlich ist. Dann weiß er auch die Prosa auszuscheiden, die zum Verständniß nothwendig ist, und sie abgesondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungestörtheit für die Poesie gewinnt. Schiller richtete sich nach seinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in seinem Aufsatze „über naive und sentimentale Poesie" vergessen, daß der sentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv sein will, wenn er sein Reflexionswerk nicht anspinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund ist, warum er bei der Reflexion Hilfe sucht. In einem Briefe sagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenstand lege, weil er den darin liegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts Anderes, als daß der Dichter, der nicht naiv sein kann, ohne platt zu werden, sentimentalisch werden müsse. — Deßhalb oscillirt der sentimentale Poet beständig zwischen Dichter und Redner; daher sein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das naive Gedicht eine poetische Form, denn die Ideen der sentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da sie nur aus-

geſprochen und nicht dargeſtellt ſind, ſo iſt ihre Form keine poetiſche; höchſtens kann es der ſentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das ſtellenweiſe poetiſche Form, ſtellenweiſe blos rhetoriſche hat. Dem Rhetor iſt die Kunſt Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung ſeines Kunſtgefühles iſt ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme Nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verſchmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird ſein Werk von dem des Künſtlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterſcheiden; der Künſtler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm abſichtlich trotzt, deſto mehr. —

Der Kosmos der Shakespeare'ſchen Dramen.

Was wir bei Shakespeare finden iſt die Welt, aber ohne die Widerſprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt, deren geheimſte Motive uns vor Augen liegen, wir ſehen dieſe Menſchen, wie höhere Geiſter, durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Weſen und ihr Schickſal im nothwendigen Verhältniſſe dazu; wir ſehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Dieſe Welt iſt uns eine Schule für die wirkliche; ſie lehrt uns, wie alle Art von Uebermaaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte ſich ſtraft, ſie zeigt uns im ſcheinbar triumphirenden Böſen die Hölle im Herzen ꝛc. Der Tragödienſtoff iſt bei ihm nach allen Seiten geſchloſſen; er iſt ſein eigener Organismus — kein Mechanismus, wie bei Leſſing (Emilia) und bei den klaſſiſchen Franzoſen; wo Thatſache Thatſache herausfordert,

wie beim Karten- oder Schachſpiele, Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine froſtige Symmetrie hineinkommt, und Alles in die Oberfläche gelegt wird. Er iſt ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und ſelbſtverſtändliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengeſetzte. — So leicht hat es Shakespeare ſich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Taſſo. Um uns zu vermitteln, daß ſein Held ein großer Dichter iſt, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenſo dem Antonio den Namen eines Staatsmannes. Dieſer würde uns, ohne Alphonſo's Zeugniß nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm ſehen, iſt nicht danach; er benimmt ſich vielmehr ebenſo unmächtig ſeiner ſelbſt, wie Taſſo. Was wir ſehen, ſind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menſchen. Wenn Shakespeare uns einen Coriolan zeigt, ſo braucht er eigentlich den hiſtoriſchen Namen und Beglaubigung daher gar nicht. Wir ſehen, daß er großſinnig iſt bis zum Uebermaaße, daß er ein gewaltiger Held iſt, der, nachdem er die anderen beſiegt hat, den ſtärkſten, ſich ſelbſt beſiegt. Shakespeare muthet uns keinen Glauben zu, als den unſere Sinne und unſer Verſtand ſich ſelbſt beſtätigen oder finden. Es iſt gleichgiltig, wie ſeine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen, oder wie irgend ſonſt, er bliebe was er iſt, und wir ſähen, was er iſt. Gebt dieſem Taſſo und Alphons andere Namen, und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir ſie ſelber thun ſehen, und ſie werden gewaltig in unſerer Meinung ſinken. —

Der poetisch-tragische Gehalt.

Der poetisch-tragische Gehalt ist die Hauptsache; die Thathandlung, der pragmatische Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher sein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derselben, sind gleichsam die Blüthen an Stamm und Zweigen. Wenn Poesie wirken soll, muß das Gemüth in einer gewissen Freiheit sein, daher muß Alles gethan werden, die Spannung zu sänftigen, sie immer wieder einmal vergessen zu machen, d. h. die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur Eine Spannung in der Tragödie sein, die, welche auf den tragischen Nexus, also an das Große und Ganze des Verlaufes sich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moralischen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit anderen Worten: es darf keine andere Spannung vorhanden sein, als tragische Furcht und Mitleid. Dahin müssen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwischen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenspannungen sind nur erlaubt, wenn sie auf ein Gelenk der tragischen Gliederung gehen, also wenn sie ein Theil der tragischen Spannung sind. So ist die Einheit die Spannung, oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenschaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektrischer Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes strömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektrische Funke am leitenden Drath des tragi-

ſchen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragiſchen Kern dieſer Mannigfaltigkeit bleibt unſere Seele durch das Band der Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es ſein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechſel hat erſtens etwas Anſpannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künſtliches; beſſer, man zeigt beim Wiederauftreten den Zuſtand geſteigert, und läßt den ganzen Auftritt in dieſem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, ſo macht ſie doch den Stoff übergewichtig; und alle Poeſie, aller Gehalt iſt auf dem Wege, auf welchem man fortgeſpornt wird, nicht vorhanden, im Gegentheile wirkt all Das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anſtatt zu mildern. —

Die problematiſchen Dialoge.

Die problematiſchen Dialoge, wie ich ſie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel geſpielt wird, in denen, was in den Menſchen vorgeht, nicht ausgeſprochen, vielmehr abſichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden verſteckt wird, und wo der Zuſchauer dennoch, wenigſtens im Ganzen und Großen das Verſteckte aus Situation ꝛc. erräth. In ſolchen iſt wiederum jeder einzelne Moment problematiſch. Sie ſind zugleich ſchauſpieleriſche Aufgaben, Typen, durchaus Darſtellung, laſſen deßhalb keine andere als naive Poeſie zu, und können als die eigentliche Probe des ſpecifiſch-dramatiſchen Talentes angeſehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsſcenen Richard's III. mit Anna und Eliſabeth, und die Scene, wo er ſelber als mädchenhaft Nein ſagend,

und doch nehmend, jene zu parodiren ſcheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweiſens, wenn ſie ſchon gewonnen ſind. Sind ſie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu laſſen, ſo ſind ſie doch klug genug, ſie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauſpielerin dies ſo durchgebildete, mit Geiſt geſchwängerte, bald ſich nähernde, bald ausweichende immer Nein ſagen, und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerem Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke Nein ſagt, während ſchon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Eliſabeth vielleicht durch ſcheinbare Einwilligung nur Richard's gefährliche Natur beſchwichtigen, ſie weiß wie die Sachen ſtehen, daß der Uſurpator in ſeinem Reiche auf unterhöhltem Boden ſteht, daß auch von Auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigſtens Zeit, um ihn in ſeiner eigenen Manier zu überliſten. Ferner die Scenen zwiſchen Othello und Jago, und Vieles im Hamlet. Im Erbförſter iſt faſt der ganze vierte Akt von dieſer Natur. Der Antagonismus zwiſchen Stoff und Form in der naiven Poeſie hat nicht ſeinen geringſten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakeſpeare's Stücken ihr Anziehendes giebt, das ſie bei auch noch ſo langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und ſeine Intention außer allem Zweifel, und dem Gefühle völlig klar iſt, ſo wird doch im Einzelnen dem Verſtande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauſpieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leſer, ſeiner Kapazität und individuellen Dispoſition nach, ſich in Deutungen verſuchen kann, weil mehrere Deutungen

nebeneinander beſtehen können. Was dort, im einzelnen problematiſchen Geſpräche die Perſon thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darſtellen durch indirekten Ausdruck, das thut im Großen und Ganzen des Stückes der naive oder realiſtiſche Dichter ſelbſt. — Nur muß der tragiſche Zuſammenhang uns vor Allem deutlich werden, denn er ſoll uns ergreifen und feſthalten, auf ihn ſoll ſich alle Spannung, alles Schauſpieleriſche beziehen; Hauptſache iſt immer die genaueſte Feſthaltung des Einen Geſichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perſpektive in der Malerei. Die Hauptperſon immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im maleriſchen Sinne —, im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförſter, den ich mir gar nicht klar und oft genug vor die Augen ſtellen kann. Wie er entſtand, weiß ich recht gut. Meine Darſtellung war dramatiſch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuſchauer, die kleinen Motive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen, oder auch aus Charakter und Situation; den beiden gegebenen Faktoren der Entwickelung. Nun hatte ich aber durch den untragiſchen Anfang andere Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas abſonderlich, auch fehlte die Geſchloſſenheit; neben Charakter und Hauptſituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anſtatt in der Beſchaffenheit der Fabel und der zu beſonderen Charaktere den Grund davon zu ſuchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verſtändig, und den Nagel treffend, rieth — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieſer lag er allerdings inſofern, daß durch ſie die beſondere Anlage nicht erklärt war; und

bei anderer, als ſolcher poetiſch-naiven Ausführung wäre dennoch Alles klar zu machen geweſen, alſo inſofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorſcheine kam, nicht daß ſie ſelber der Fehler geweſen wäre. Anſtatt nun meine Fabeln ſo einzurichten, daß ſie ſich vollſtändig ſelber erklären, die Charaktere ſo, daß ſich der Zuſchauer vollſtändig in ſie verſetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weiſe — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr ſolche Breite gönnte, oder auch ihn möglichſt ausſchloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch beſonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müſſen, die eigentlich der Verſtand des Zuſchauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nöthig ſind, wenn nicht Abſonderlichkeiten in der Fabel dem Verſtande einen Sprung zumuthen, oder eine Vorausſetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun auch von Seiten der einem Theaterſtücke zugeſtandenen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbetherpoſition kam ich auf die Spur meines Rechnenfehlers. Bald fand ich, daß faſt jede Scene bei Shakespeare mich auf dieſelbe hätte führen müſſen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im Ganzen und Großen natürlich und nothwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menſchenſchickſal im beſonderen darzuſtellen, verfehlt wird, — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus ſich um die Erklärung für den Verſtand nicht zu bekümmern habe, und deſto kräftiger ihrer weſentlichen Aufgabe, die Phantaſie künſtleriſch zu täuſchen, unmittelbarer poetiſch-naiver Darſtellung nachgehen könne. —

Der Kontraſt.

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontraſt als das Hauptweſen des Tragiſchen anſieht. Sie faßt, ſoviel ich von ihrer Doktrin weiß, dieſen Kontraſt abſolut, aber ohne Nothwendigkeit. Sagt er: hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz; ſo kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zuſammen. Wenn er ſeiner Borgia zu der hiſtoriſchen Ruchloſigkeit die innigſte Mutterliebe giebt, ſo iſt zwiſchen dieſen beiden Dingen wiederum nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztere Zuſammenſtellung kann vorkommen, aber deßhalb iſt ſie noch nicht die genügende Grundlage einer tragiſchen Geſtalt, denn ſie iſt eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo ſehen, wie äußerlich er Shakespeare gefaßt hat. Denn Hamlet's pragmatiſche Schwäche iſt eben die Folge ſeiner theoretiſchen Stärke; es iſt hier ein nothwendiger Kontraſt. Die Grundlage des tragiſchen Widerſpruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragiſche Situation wird dieſe Möglichkeit erſt wirklich. So hat Schiller in der Geſtalt ſeines Wallenſtein nur den klugen Weltmenſchen und den Abergläubigen kontraſtirt, und die Scene, wo er vergebens „Vernunft predigt", iſt der vollendetſte Moment in dieſem Charakterbilde, weil darin die zwei verſchiedenen Weſen einander zum ſchärfſten Kontraſte auf den Hals gerückt ſind. Dagegen ſtehen ſich ſein Ehrgeiz und ſeine idealiſtiſche Tugendreſignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie ſind ſich nicht ſo nahe gerückt, daß durch den

Kontraſt die Identität einleuchtend würde; ſie wechſeln und laſſen uns den Wallenſtein in zwei verſchiedene Menſchen zerfallen. — Man nehme die bedeutendſten Geſtalten der Geſchichte, wie die Perſonen unſerer nächſten Privatbekanntſchaft; was ſie uns zu Geſtalten macht, zu Exiſtenzen, zu plaſtiſchen Erſcheinungen, zu Totalbildern, iſt nichts Anderes als dieſer Kontraſt in Identität. Nie ſind ſie mehr Diejenigen, die ſie ſind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontraſt ihre Einheit erweiſet, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken, und die Natur des Kontraſtes ſie alle zugleich deutlich macht, die ſonſt ineinander verfließen würden. Dieſe prägnanten Momente ſind das, was von der Geſchichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunſt gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, ſo ſehen wir gewöhnlich nur eine Seite, oder mehrere gleichgültig abwechſelnd; fragen wir uns aber einſam: wer iſt er?, ſo wird ſein Totalbild vor uns ſtehen. Ich glaube, dies iſt die Urſache, warum ich immer im gewöhnlichen, geſellſchaftlichen, im gleichgültigen Umgange, die Menſchen verliere, und mich iſoliren, mich von ihnen entfernen muß, um ſie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller dieſe Totalmenſchen „Geſtalten“ nennte, wäre ich mit Allem, was er von dieſen ſagt, einverſtanden. Er verſteht aber etwas ganz Anderes unter dem Ausdrucke. Die Menſchen werden ihm zu Geſtalten, wenn er ihren vagen Umriß mit ſeinem eigenen Gehalte füllt; ſein Bedürfniß iſt, den Unterſchied derſelben von ihm ſelbſt zu verwiſchen, d. h. die Anderen in ſich, mir iſt es Bedürfniß

mich in die Anderen zu verwandeln; d. h. die Verschiedenheit recht rein zu empfinden. —

Das Farben- und Formenspektrum.

— Nun ist mir das Räthsel meines früheren Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Carmoisin. In dieser Beleuchtung wurde allmälig eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts anderes, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das Mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detaillirt aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelnheiten für sich selbst sich in's Einzelnste zaserten, und eine Menge Detail hineinschwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, so lange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick, und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Geberde war; nichts Anderes

als der ſinnlich angeſchaute, tragiſche Widerſpruch; der eine Faktor die Geſtalt, die Exiſtenz, (der Grund davon), der andere die Geberde. Der ſinnlich angeſchaute prägnante Moment, in welchem am ſchärfſten Kontraſte die Einheit erſcheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Geſetzen der Gattung, wie ſie mir ein ſorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erſcheinung, jenes Spektrum der Feſtſtellung des Planes oder dem vollſtändigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht ſtellt ſich mir nun als ſolches pſychologiſches oder vielmehr pathologiſches Formen- und Farbenſpektrum dar, als eine ſanfte Exiſtenz in gewaltſamer Geberde (Zorn in Geſtalt von Leiden —), die Agnes als ſittige Geſtalt in leidenſchaftlicher Geberde. Reſignirter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenſchaftliches Bedürfniß auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförſter, der Judah und die Lea, auch ſelbſt die Heiterethei ſchwebten mir in ſolchen Anſchauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethoven'ſchen Symphonie ſtand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend carmoiſinem Lichte, wie in bengaliſcher Beleuchtung, eine Geſtalt, die mit ihrer Geberde im Widerſpruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Geſtalt, noch was ihr Thun ſei. Das wurde mir erſt allmälig klar, wie die Fabel entſtand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit ſich ruhig und paſſiv verhielten. — Beiläufig: Mir ſcheint, als ob die Sinnlichkeit der Darſtellung, welche die naiven Dichter, beſonders aber Shakespeare charakteriſirt, hauptſächlich Reſultat der Kontraſtirung ſei. Von unten auf zu beginnen, von

der erſten und engſten, d. h. auf dem kleinſten Raume vollzogenen Syntheſis des Allgemeinen und Beſonderen, vom uneigentlichen Ausdrucke, — ſo iſt dieſer um ſo ſinnlicher, je größer der Kontraſt zwiſchen Sache und Bilde. Zu dem Kontraſt in der Metapher ein Beiſpiel in Romeo: „das Grabmal, das ſeine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuſpeien," der eingeſargt geſehen wurde. In dem Worte: Marmorkiefern — iſt der Kontraſt zwiſchen Sache und Bild durch die engſte äußere Vereinigung beider geſammelt. Die Kiefer, ein bewegungsfähiges, thieriſches Glied, und der Marmor, die ſchwere todte Naturmaſſe. Ein anderer Kontraſt, der z. B. die Volksbücher ſo ſinnlich wirkſam macht, iſt der Antagonismus zwiſchen den hanebüchenſten, draſtiſchſten Situationen, den wunderbarſten Erfindungen und der kühlen, nüchternen Darſtellung in der Sprache. — Künſtleriſch trefflich iſt der Kontraſt des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut ſich eine in ſich einheitliche Welt aus Kontraſten auf. Die Metapher iſt der Bauſtein dazu.

Der Wille.

Der Wille — was iſt er? Eine Beſtimmung des Handelns durch die theoretiſche Kraft? Iſt ein ſolches Uebergreifen möglich aus der theoretiſchen in die praktiſche Sphäre? Wenigſtens müßte ein Zuſtand der gänzlichen Unbeſtimmtheit der handelnden Kraft durch ſich ſelbſt vorausgeſetzt werden; und ich zweifle, ob dieſe jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns ſelbſt nicht zur Leidenſchaft werden kann, denn Leidenſchaft, eine ſinnliche Kraft, ſetzt ein ſinnliches Ob-

jekt voraus, ſo wird es bald die Leidenſchaft des Stolzes, die Luſt ſeinen ſinnlichen Leidenſchaften zu widerſtehen, oder Abſcheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe ꝛc. ſein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde ſich auch erklären laſſen, warum Leidenſchaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Perſon beiſammen, und ſolchem Menſchen der Weg offen ſteht zu großer Tugend und zu großem Laſter. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Menſch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachſucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer ſind die Menſchen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenſchaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, ſogar die Ahnung, die Vorempfindung der Luſt dieſes Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen; aus welchem eine Leidenſchaft entſpringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlaſſen des Schlechten geht, und doch Leidenſchaft bleibt, weil ihr Objekt eine ſinnliche Luſt, ein Affektgenuß iſt. So kann dieſe Leidenſchaft den auf Unſittliches gerichteten Affekt beſiegen, weil ſie ſtärker iſt, ohne deßhalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu ſein. Der kategoriſche Imperativ verlangt zu ſeiner Erfüllung, ſo wenig Kant davon gedacht haben mag, eine Leidenſchaft, nämlich den Abſcheu vor dem Gedanken, ein Knecht ſeiner Sinnlichkeit zu ſein, inſofern dieſe auf Unſittlichkeit ausgeht. Die Beſiegung des Affektes, die Kant verlangt, iſt nur möglich durch eine Leidenſchaft. So beſiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht.

Hier wären wir mit der Tugend ebenſowohl auf den Materialismus gerathen, wie mit der Religioſität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich iſt und ein ſchärferes Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforſchung gelänge, den letzten Grund aller Leidenſchaften im Körper aufzufinden und nachzuweiſen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit ſtreben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenſchaft bei Kant war, ſieht man an der Extremität, daß der kategoriſche Imperativ ſo weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit Das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieſes Guthandeln als aus Unmacht und ſklaviſcher Abhängigkeit hervorgegangen, zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe geſtehen, daß das, was mir immer perſönlich als Norm vorſchwebt: ſtrengſte Moralität bei ſtärkſtem Materialismus, nichts iſt, als die Leidenſchaft des kategoriſchen Imperatives bis zum äußerſten Extrem getrieben, ja bis zum Widerſpruche. — Wenn die Theorie Leidenſchaft als ein ſinnliches Begehren definirt von ſolcher Stärke, daß es den Verſtand verdunkeln oder unterdrücken kann, ſo ſcheint allerdings die Leidenſchaft, die mit dem ſittlichen Gebote übereinſtimmt, nicht den Namen anzuſprechen; aber ſie ſtimmt nicht damit überein, weil dies ein ſittliches Gebot, ſondern weil ein ſinnlicher Genuß oder ein Nichtſein eines ſinnlichen Uebels (Unluſt) ihr Motiv iſt. Dann wäre die Eintheilung in ſogenannten ſittlichen Willen und Leidenſchaft, oberes und unteres Begehrungsvermögen blos Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die ſinnliche Kraft des Begehrens, inſofern ſie auf Etwas geht, was der Sittlich-

keit gemäß iſt. — Das Chriſtenthum ſcheint aus dieſem Geſichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von ſeinem Bekenner eine Leidenſchaft, die auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdiſche gerichteten verzehren ſoll. Der Chriſtus, der die Tempelverkäufer austreibt, iſt ein Sinnbild dieſer Leidenſchaft. —

Geſprächs-Mimen.

Was ich Geſprächs-Mimen nenne, ſind Scenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darſtellen, die jeder Figur ohne Unterſchied zugetheilt werden könnten, weil ſie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetiſchen Figuren Menſchen zu machen ſcheinen. Mimen des geſellſchaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieſes Lebens — wie z. B. der Erbförſter mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, ſein eigentlicher dramatiſcher und menſchlicher Charakter ſei welcher er wolle. Solche Mimen im engeren Sinne charakteriſiren Geſchlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel, ob ſie allgemeiner Natur ſind, helfen ſie doch einen Charakter individualiſiren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteriſtik im Beſonderen, diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Perſonen überzeugt, durch welche ſie erſt ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinſten dieſer Art, wie das vorgebliche Beſinnen auf Etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Geſpräches auf einen beſtimmten Gegenſtand. Zu bemerken, wie dieſer Beſinn-Mimus auch als beſonderer, charakteriſtiſcher erſcheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißſporn als Zeichen des

feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leiſen Färbung durch den Dichter, ſolche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbeſondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauſpieler, deſſen Produktivität ja zum Theil darin beſteht, daß er ſolche Naturzüge, in die Farbe des darzuſtellenden Charakters getaucht, der poetiſchen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringſten Art, das faſt über ſeine eigenen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinſels, wo der Sinn der Handlung Eile vorſchreibt. —

Schelling über Kunſt und Natur.

Schelling's Grundgedanke — in der „Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur" —, daß das in der Natur in der That Seiende, der im Inneren der Dinge wirkſame, durch Form und Geſtalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeiſt vom Künſtler darzuſtellen ſei ꝛc. — auf die Kunſttechnik gewendet, heißt: Der Künſtler ſoll vor Allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organiſchen Zuſammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; alſo von der Natur des Einzelnen nur Das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne ſoll ſeine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illuſion für ſich anſprechen. Die Natur des Werkes ſoll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianiſche Venus; kein Zoll Fleiſch daran iſt wahr und macht die Wirkung empiriſcher Wahrheit,

aber das Ganze ist wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Nothwendigkeit der einzelnen Theile, sondern die Nothwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künstlerisches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, sondern die Phantasie. Ersteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, so würde es die Phantasie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf Einzelnes geht ꝛc. — Fasse zusammen, und du wirst überzeugen; denn die Ueberzeugung durch Phantasie und Gemüth ist etwas ganz Anderes, als die Ueberzeugung durch den Verstand. Die Anstrengung zu letzterem ist der Tod der Kunst. — Phantasie und Gefühl sind die Faktoren alles Glaubens; der Verstand ist der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Ueberzeugung, aber dies ist ein Prozeß, auf welchen wegen seiner Weitschweifigkeit das Drama besonders sich nirgends einlassen kann. So hebt das im Einzelnen Nachweisenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuschung auf, und kann doch nie bis zur Ueberzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas wesentlich nichts Anderes, als was sein einfachster Kern gab; die Absicht desselben ist nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andere Richtung, nicht eine fremde Beimischung, nur die äußerst mögliche Fülle und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen ist es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geist, der Natur scheint," so hat Kant den Genius definirt. Er hat das abstrahirt aus Geisteswerken, die Naturwerke zu sein scheinen, und vom

Werke auf die Kraft geſchloſſen, die es hervorbrachte. Shakespeare iſt immer in Folge ſolchen Schluſſes als ein ſolcher Genius angeſehen worden. Wie paßt dazu aber ſein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin ſo glatt und zart,
Daß deine Kunſt natürlich wieder wird.

Er — Timon hier — will ſagen: Du biſt der größte Dichter Athens; deine Kunſt ſo groß, daß ſie nicht mehr als Kunſt, daß ſie als Natur erſcheint, daß deine Kunſt natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunſt entſtanden ſcheinen. Und das letztere will Kant ſagen. In der That aber iſt die ſentimentale Poeſie, die man der naiven Poeſie oft und gewöhnlich ſo entgegenſetzt, als ſei ſie mehr Sache des bewußten, und die naive mehr des unbewußten Kunſtvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verſtändniß des Kunſtmäßigen ſtehen gebliebenen Geiſtes. Und wird der naive Poet geboren, ſo heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen iſt, zum klaren Bewußtſein durchzudringen, geboren; nein, im Gegentheil, ſo heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchſtmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieſer Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht blos zur Klarheit einer Erforderniß, einer der Kräfte, die zuſammen den Poeten machen, ſondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnißmäßigkeit aller. Denn der Poet iſt ein Macher, ein Könner, was den Wiſſer einſchließt; aber der ſentimentale iſt mehr ein bloßer Wiſſer, ein Denker, als ein Dichter, Macher.

Das Können iſt nicht im einfachen Nichtwiſſen, ſondern das Können iſt wiederum in Inſtinkt verwandeltes Wiſſen. So vergißt gewöhnlich Schiller, ſowie er als Dramatiker in ſeinen Ideenſchwung geräth, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. geſtalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtſein genug zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewiſſen Menſchen zu denken, der nicht er iſt. Zu den Erforderniſſen des Künſtlers gehört die große Selbſtverleugnung, die perſönliche Beſcheidenheit, die in ihrem Werke verſchwindet, von der die Gottheit ſelbſt allüberall Beiſpiele, oder vielmehr von deren Gegentheil ſie nie ein Beiſpiel giebt. Der Mangel dieſes Erforderniſſes iſt, wie alles Schlimme in der Welt, zunächſt eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller ſeinen Aufſatz über die naive und ſentimentale Dichtung ſchrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit anderer Art. Die Sache war die: in ſeinen erſten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wiſſen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war ſein Wiſſen durch Studien ungemein gewachſen; dieſer Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon ſeiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen laſſen. Er zweifelte an der Kraft, dieſen Prozeß noch in ſich zu vollziehen, auf der anderen Seite erlaubte auch nicht ſeine materielle Lage, die nöthige Zeit daran zu wenden; ſo ſtellte er denn das Halbfertige als eine andere Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im Ganzen und Großen in ſich durchgemacht, und machte ihn im Kleinen noch immer durch; wenn das Wiſſen immer zunimmt, muß der Prozeß

fortdauern, — gleichſam eine poetiſche Verdauung und Ernährung —, er nennt ihn, wo er davon ſpricht, „das Zerſchlagen der Selbſtbeſpiegelung.“ Jeder Menſch muß, um ein fertiger Menſch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, deſto ſtärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zuſieht, wird man die Parteiung zwiſchen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Menſch in ſich ſelber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im Anderen. Die Menſchen, die noch am wenigſten von den Schlacken der Selbſtbeſpiegelung gereinigt ſind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in ſich ſelbſt; daher iſt es meiſt die Jugend, die für Schiller ſchwärmt, die Fertigeren zieht es zu Goethe; das vollkommene Verſtändniß Shakespeare's ſetzt noch mehr voraus; denn in ihm iſt von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erſcheinen, gar keine Spur mehr. —

Individualiſirung des Ausdrucks.

Verſchiedene Charaktere können dieſelbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns ausſprechen, aber ſo verſchieden durch den ihnen angemeſſenen Ausdruck gefärbt, daß der beſondere Charakter und die allgemein-menſchliche Baſis zugleich zur Anſchauung kommen. Objektivität in ſubjektiver, d. h. pſychologiſch rhetoriſch-mimiſcher Form. So iſt Leidenſchaft, wie Affekt, ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung deſſelben in ihrer Modifikation durch die Perſönlichkeit des Trägers unendlich ſich variiren. Der Dichter ſoll die Gedanken der Perſonen mit oder in ihnen denken, d. h. nicht, er ſoll ihnen ganz beſondere Gedanken geben,

nein, er ſoll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächſten liegen, die Gedanken, welche der Zuſchauer als die begreift, die er ſelbſt an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müſſen deßhalb allgemeine, d. h. Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den beſonderen Fall der Perſonen ſein, aber dieſe Gedanken müſſen in der Form, der Ausdrucksweiſe die Charakterlivrei der Perſonen tragen. Derſelbe Gedanke wird in dem Schlichten ſchlicht, im Naiven naiv, im Ueberſchwänglichen überſchwänglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektirt oder geſchmückt erſcheinen, im Sanften ſanft, im Wilden trotzig ſich geberden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenſchaft, die Rückſicht auf Gegenwärtige, oder die Rückſichtsloſigkeit des Monologiſten im Ausdrucke, deßgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunſtgriff der Charakteriſtik, und nicht der geringſte iſt Dasjenige, was Shakeſpeare bei ſeinen tragiſchen Helden anwendet. Aus jedem Worte deſſelben ſpricht ein: ich bin der Held des Stückes. Theils liegt das im Aufſetzen von Lichtern, welche die Geſtalt vor allen anderen heraustreten laſſen, theils in einem Zurückhalten aller anderen Geſtalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer anderen Perſon unterworfen, in ſeinem Bewußtſein weiß er ſich ſo zu ſagen über dieſer, d. h. im poetiſchen Ausdrucke. Auch das, was Andere unleugbar vor dem Helden voraushaben, ordnet ſich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geſchenkt; in das Geſicht werden ſie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er iſt und bleibt die liebenswürdigſte oder impoſanteſte Geſtalt. Dieſer tragiſche Adel, dies innere Wiſſen, die Genugthuung, daß

er trotz Allem der Held des Stückes ist, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen Anderen voraus; in allen Anderen spricht Schmerz und Leidenschaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines konzertirenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der anderen Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ich und dessen, was ihn betrifft und den beredtesten, gewaltigsten, hinreißendsten Ausdruck; die anderen Gestalten scheinen dagegen gehalten sich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf ihn sich bezieht; daß sie also thätiger sind, ihn herauszuheben, als sich selbst. Dieser tragische Adel ist es nun zunächst, was den Schauspieler zu der Rolle reißt, und ihn vor sich selber erhebt und so in ihm spielt, ohne seine Mühe. Man sehe, welche ganz andere Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen, als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragischer Held. — Die Scenen des Helden sind meist Spielscenen, Soli's, die der anderen Personen mehr Zwischenspiele. —

Existenz und Bewegung.

Der Dramatiker hat zweierlei darzustellen, Existenz und Bewegung. Shakespeare weiß Beides nothwendig zu verknüpfen, so daß das Eine zum Anderen wird, und steht auch dadurch über Denen, bei welchen die Existenz eben auf Kosten der Bewegung (Goethe) und Denen, bei welchen die Bewegung auf Kosten der Existenz (Schiller)

gewonnen wird. Aehnlich wie Tizian, verfährt er so, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Existenz erscheint, daß also in der Bewegung zugleich die Existenz mit dargestellt wird; d. h. daß die Leidenschaft, welche die Bewegung macht und ist, eben der Hauptzug des Charakters ist; daß sie handelt, wie sie ist, wie sie muß; daß sie das Handeln selber ist, und dies Handeln die Existenz selber. Man betrachte, wie bei Coreggio die Verzückung nicht aus dem innersten Wesen seiner Gestalten hervorgeht, sondern auf diesen Zügen so zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenso die entsprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber ist Gesichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Theil der Existenz seiner Gestalten, die eben dadurch zur Erscheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Coreggio uns gar nichts von der Natur, von der Existenz seiner Figuren verrathen. Die Gestalten sind hier Gliedermänner für die äußere Situation, bloße gleichgültige Gelegenheitsmacher für seine äußerlichen Effekte.

Ideen und Leidenschaften.

Ideen sind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, diese haben deßhalb eine Begrenzung und stehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit ist Nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeistern wollen, ist wie zu einer Reise nach Osten einladen. Wo ist Osten? Was ist Osten? Ziehen wir immer östlich, so kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen sind. Die Ideen sind Kinder der Leidenschaften; diese, um sich selbst zu reizen, malen in einen

individuellen Gegenstand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verstand ist verdunkelt, sonst würde er die Absurdität dieses Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja es wäre gar nicht möglich, daß es entstände. Indeß, haben nicht Leidenschaften in philosophischen Systemen und positiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitssucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Christenthum die enthusiastische Freundschaft, die auch Liebe genannt wird, und bei einem Gegenstande anderen Geschlechtes leicht darein übergeht. Leidenschaften kann man darstellen; soll man Ideale darstellen, so kann dies nur in Folge der Darstellung der Leidenschaft, ihres Motives, geschehen. Will ich eine Idee darstellen, so kann ich das nur indem ich einen individuellen Fall darstelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein, als den Namen, und es kommt auf ein Wortspiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit ꝛc. sind blos Behelfe unserer Wortarmuth und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzsichtiger aus einiger Entfernung wohl Menschen von Thieren unterscheiden kann, aber nicht Menschen von Menschen. —

Die Individualität von Ort und Zeit.

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den inneren Vorgang so zu entwickeln, daß wir mit unserer ganzen Aufmerksamkeit ihm zu folgen gezwungen sind, so wird das scenische Aeußere, wenn er nicht selbst Gewicht darauf legt, oder wohl gar auf Dekorationseffekte lossteuert, von sich selbst wieder zur Nebensache. Und in Folge dessen auch die Zeitbestimmung. Shakespeare erinnert selten an Ort und Zeit, d. h. an individuelle; im Gegen-

theil, er verwiſcht abſichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach ſpäteren Andeutungen klärt ſich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die beſondere Zeitbeſtimmung; er widerſpricht ſolchen ſpäteren Angaben nicht, aber er macht ſie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Geſetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge auf einander folgen. Dies Geſetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einfluſſe der tragédie classique leiden, und dieſer durch Leſſing durchaus nicht völlig beſiegt wurde. —

Die Läſterſchule von Sheridan.

Die Läſterſchule von Sheridan geleſen. Es iſt zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Luſtſpiels hinausgeht, weil ſie fortwährend das ſittliche Gefühl herausfordert. Die Satyre iſt zu ernſt, und der Gegenſtand zu peinlich und widerlich; ſelbſt der Anſtand, den wir bei einer ſceniſchen Darſtellung gewahrt ſehen wollen, kommt zu ſehr in's Gedränge. Abgeſehen davon iſt das Stück ſehr lehrreich; es hat viel Aehnlichkeit mit Shakespeare's darin, daß der charakteriſtiſche Dialog ſo meiſterhaft gehandhabt, und ſo die Hauptſache iſt, daß er allein ſchon hinreicht, das Intereſſe zu feſſeln und zu erhalten. Wie bei Shakespeare iſt die Maſchinerie die einfachſte, und durchaus nicht auf Ueberraſchung und andere dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Perſonen, und die Bedeutung des Ganzen, die künſtleriſche Unmittelbarkeit, die alles Effektmauſefallenartige in großer abſichtlicher Abſichts-

losigkeit verschmäht, herrschen durchaus vor. Es ist wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Nothwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im scheinbaren behaglich im Dialoge sich Gehenlassen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erscheint, so scheint uns das mit Handlung und Personen der Fall zu sein, während wir bei Scribe, ja schon bei Lessing, den Autor schon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beschäftigt sehen, von der Mühe der künstlichen Haltung seiner Fäden absorbirt, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Absicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich ist es eine Hauptsache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß seine Künstlichkeit nicht mitspielen darf, daß wir die „Mache" nicht bemerken dürfen. Viele unserer neueren Dramatiker suchen mehr unsere Bewunderung für ihre Geschicklichkeit im Kombiniren, als unsere Theilnahme für die Personen, und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geistigen Gehalt zu gewinnen. Dies ist ein unendlich leeres Treiben. Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht, der sich vordrängt. Sowie unser Verstand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt er Phantasie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik schuf, macht die Zuschauer zu Kritikern, und wird kritisch aufgenommen, nicht anschauend, wie das Werk des anschauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatischen Nexus, in einem poetischen Werke ist es wie mit dem symmetrischen Schema, welches der bildende Künstler seiner Darstellung unterlegt. Man darf weder

fühlen, daß es vorhanden iſt, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommenen Geſundheit, die weder normale Thätigkeit, noch abnorme Stockung oder fieberiſche Erregung als ſolche empfindet. Hauptſache iſt, auf die Phantaſie zu wirken, die Phantaſie zur Vermittlerin der anderen Kräfte zu machen, an keine andere unmittelbar zu appelliren. Sowohl die ſchroffe Verſtandeserregung, wenn ſie ſichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetiſchen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußere Scene nie etwas an und für ſich bedeuten wollen, deßgleichen ihre maleriſche Ausfüllung, Gruppirung ꝛc. Sie darf nie ſo ſtark individualiſirt ſein, daß man ſie als etwas Beſonderes bemerkte. Beſſer, wenn die Phantaſie, vom Vorgange erregt, ſie ausmalt, was ſie ja auch mit den Perſonen thut; wie die innere Bedeutung eines poetiſchen Menſchen die Perſon des darſtellenden Schauſpielers vergrößert und verſtärkt, ſo daß wir überraſcht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet, und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater ſahen, ſondern ein Produkt unſerer Phantaſie. Der Dichter muß womöglich ſo verfahren, daß der ganze Zuſchauer in Ein Organ ſich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, ſondern mit dem Auge und Ohr' der Phantaſie ſieht und hört, daß der innere Sinn ganz als Phantaſie wirkt. —

Maria Stuart.

Ich leſe jetzt die Maria Stuart; ich bewundere die Vollſtändigkeit der Expoſition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staats-

ſchriften pro und contra ſämmtlich durchgeleſen, und die weſentlichen Punkte behalten, das Unweſentliche wiederum vergeſſen, man hat den Eindruck, ein geiſt- und inhaltreichſtes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menſchen im natürlich-unbelauſchten Thun und Laſſen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und vertheidigen, ſtellenweiſe wenigſtens entſchuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man Andere nachträglich darüber ſagen hörte, und zwar Leute, die man parteiiſch ſieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache ſelbſt; das Leben ſelbſt haben wir nicht miterlebt. Der erſte Akt iſt an ſich ein redneriſches Kunſtwerk; es werden Gefühle, Begehren wird in uns geweckt, aber nicht, wie ſie die Poeſie, wie ſie die poetiſche, ſondern wie ſie die rhetoriſche Darſtellung eines Vorganges wirkt. Ein völliger Mangel an dramatiſcher Unmittelbarkeit. Das hiſtoriſch-politiſche Raiſonnement, welches das Verhältniß von allen Seiten beleuchtet, iſt zwar verſchiedenen Perſonen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. Den Leuten iſt mehr darum zu thun, ihre Rednerkunſt zu zeigen, und ihre perſönliche Würde zur Darſtellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menſchen zu zeigen. Da iſt überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauſchter Natur. Die Nebenperſonen, Paulet, Mortimer, ſind detaillirter ausgeführt, als die Hauptrolle. Jene ſind uns motivirt, wir verſtehen ſie, aber die Königin iſt ein Gegebenes; es iſt lediglich uns überlaſſen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart ſahen, uns zurecht zu legen und zu

reimen; denn was ſie ſelbſt und die Kennedy ſagt, reicht nicht hin, Klarheit zu ſchaffen. Die Partieen, in welchen eigentlich das poetiſche und pſychologiſche Intereſſe liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeſchoben. Die Helden dieſes Stückes ſind der proteſtantiſch-engliſche und der katholiſche Standpunkt, nicht Maria; dieſe iſt blos das Objekt des Kampfes. — Das Ganze iſt eine Hofintrigue; die Situation thut Alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteriſtik iſt alſo wenig die Rede. Maria's Charakter iſt das Schwächſte am ganzen Stücke. Merkwürdig iſt die Aehnlichkeit der Scribe'ſchen hiſtoriſchen Luſtſpiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptſache, wie immer ein Intriguant den anderen überliſtet. Abgeſehen davon, daß die Technik hier keine tragiſche iſt, ſo iſt ſie doch ſehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erſtlich das Motiviren der Entſchlüſſe und Handlungen, wenn Schiller nicht blos aus der Situation motivirte; dann, ſo viel Stoff in ſo kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu ſeinem Rechte käme. Das Eine dringt ſich auf, daß Reichthum des Stoffes und die franzöſiſche Form ſich nicht vertragen. Das ganze Stück ſpielt zwiſchen der Fällung und Vollziehung des Todesurtheiles. Ganz wie bei Scribe, deſſen Muſter Schiller, wenn nicht Corneille das Muſter Beider iſt, wie man nicht die ganzen Intriguen, ſondern nur ihre Reſultate kennen lernt. Das Intereſſe haftet hauptſächlich auf der Kunſt der Intrigue und der Kunſt der Rede, ganz altfranzöſiſch. Nicht wie bei Shakeſpeare iſt das ganze Intereſſe auf Theilnahme am Schickſale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, ſondern es ſpringt von

Maria zu Eliſabeth, von da auf Mortimer, Leſter. Die Scenen ſind pathetiſche Ausmalungen der Situation und Intriguantenſcenen. Es geſchieht im ganzen Stücke nichts, was die Kataſtrophe verurſachte, denn das Todesurtheil iſt bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Eliſabeth mit der Vollſtreckung zögert, ſo iſt das blos Heuchelei, und es braucht Nichts von alledem, was im Stücke geſchieht, um ſie zur Vollſtreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Nothwendigkeit in der Hauptſache, wenn auch der Vorgang ſelber nur wie Spiegelfechterei, nur wie bloße Ausfüllung erſcheint; aber dadurch wird es um nichts tragiſcher, denn Alles iſt äußerlich, und wenn Maria ſich in ihr Loos als in ein verdientes ergiebt, ſo iſt auch das von Außen hereingezogen. Wollte man ſagen, ſie bereite im Stücke durch Beleidigung der Eliſabeth ſich ihren Tod, ſo wäre das unwahr; denn ſie mußte auch ohne dieſe ſterben, und ein anderes Betragen konnte ſie nicht retten. Inſofern erinnert die Maria an Leſſing's Emilia; denn, wie dort der Prinz, iſt hier die Eliſabeth eigentlich die tragiſche Heldin, wenn eine im Stücke iſt; denn ſie hat Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes ſelbſt; und wie dort, iſt es nicht der Held, dem unſere Theilnahme gewonnen wird, ſondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fuſt von Stromberg" gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunſt der Beglaubigung des Vorganges durch maſſenhaft eingewirkte hiſtoriſche Data, Erwähnungen von Geſetzen, hiſtoriſchen Rückblicken u. dergl., die zur Kataſtrophe nichts beitragen, wie z. B. die franzöſiſche Werbung.

Aus all den Handlungen hebt ſich kein zuſammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetoriſche Kunſt bietet eben ſo wenig dem Gefühle und der Phantaſie eine Handhabe; es fehlt an der Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urtheil gefällt ſei, bis zur Vollziehung, und nach dieſer Alles ſtreichen, ohne daß etwas Weſentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt; die Kritik der Rhodogüne von Leſſing ſcheint der Hauptſache nach auch auf die Maria Stuart zu paſſen, und Leſſing hätte ſie ein Werk des Witzes nennen müſſen, nur daß Schiller unendlich beſonnener als Corneille verfährt. Hier paßt noch ohngefähr der Charakterzug, daß die Perſonen alle geiſtesgegenwärtige und vollendete Meiſter der Redekunſt ſind, denn ſie ſind Staatsmänner und Redner von Profeſſion; aber im Wallenſtein — die wilde Soldateska des 30jährigen Krieges? In der Regel ſind Soldaten keine Kunſtredner. — Intereſſant iſt noch die Führung der ſich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatiſch verfolgt, wie z. B. mit Jago's geſchieht, vom Anfang bis zum Ende. Man ſieht z. B. nicht, daß der angefangene Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geſchrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Leſter etwas dergleichen braucht, um den Verdacht von ſich zu ſcheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, ſo lebendig es iſt, in ſeiner Struktur den epiſchen Charakter. Nämlich Maria

iſt nicht die eigentliche Heldin des Dramas, ſondern ihre Rettung iſt das epiſche Objekt eines epiſchen Kampfes. Sie iſt eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieſer, bald jener in den Vordergrund tritt und ſeine Geſtalt zeigt, ihre vortheilhaften und unangenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kerne einen Zuſammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derſelben Leidenſchaft einer und derſelben Perſon haben. Man hat die Empfindung, als ſeien die Menſchen blos Schachfiguren der hiſtoriſchen Mächte, Spielzeug für Weſen ohne Geſtalt; es iſt eine Welt, inſofern der homeriſchen ähnlich, daß was an den Menſchen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erſcheint, darin von der homeriſchen unterſchieden, daß dieſe Götter nicht, wie in dieſer, ſinnlich-anſchauliche, künſtleriſch-idealiſirte Menſchenbilder, ſondern geſtaltloſe, abſtrakte Begriffe ſind. Der Kampf zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus, der ein dramatiſcher und tragiſcher werden könnte, wenn in Eine Bruſt verlegt, der aber, da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epiſcher heißen darf. Man könnte auch verſucht werden, den Mortimer für den — epiſchen — Helden des Stückes anzuſehen, inſofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Verſuch, die zum Tode verurtheilte Maria zu retten. Ebenſo Leſter. Durch die einheitliche Form iſt alle Architektonik, alle Perſpektive der einzelnen Handlungsantheile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unweſentlichkeit alles dieſes, da Maria's Schickſal ſchon im Anfange entſchieden iſt, wiederum einen Eindruck von Nothwendigkeit

macht. Es ist bald von diesem, bald von dem, nicht von Einem und demselben Standpunkte aufgefaßt, mit Einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. Die Handlung ist so reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — französischer — Form erlaubt, aber dieser Reichthum ist nirgends so zu einer Einheit gebunden, daß Ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerstört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geschlossenen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck ist, daß der Dichter der Tragödie ein geistvoller, im besten Sinne, einer der größten Künstler der Rede ist, so lange die Erde steht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Absicht tritt eben stets über den Zweck, die Darstellung, hinaus; was der Dichter uns darstellt, ist durchgängig die eigene Größe. Die Gestalten sind unvermögend, uns von dem Dichter selbst abzuziehen; er hat sich nicht über sie vergessen, und so kann auch der Leser oder Zuschauer ihn nicht über den Personen vergessen. Der Eindruck eines Shakespeare'schen Gedichtes ist der andere Pol; in ihm verschwindet der Dichter gänzlich hinter seinen Gestalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die sentimentalischen Ichdichter nennen; der Gegensatz ist nicht wie Sache und Geist, — wie Schiller selbst, und nach ihm Gervinus ꝛc. annehmen, sondern wie Geist der Sache, und Geist des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakespeare, giebt den Geist der Sache, der sentimentale, wie Schiller, giebt den eigenen Geist; der eine verherrlicht seine Objekte, der andere sich selbst. — Wahr ist es, die ganze Behandlung ist eine äußerliche;

ſehen wir nun bei Goethe, daß dieſer über dem inneren Leben den Reichthum der äußeren Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt; ſo werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakespeare. Jul. Schmidt hat ganz Recht, daß Schiller das Drama zu ſehr veräußerlicht habe; der Taſſo giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu ſehr verinnerlichte. Zwiſchen dieſen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geſchichte, ſo reich und draſtiſch, wie Schiller's, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwickelung wie Goethe's; das Muſter, wie das zu machen, beſitzen wir in Shakespeare.

— Der Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller iſt dieſer, daß bei jenem die innere Entwickelung die Hauptſache iſt, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als nothwendige Folge und zugleich als ſymboliſche Veräußerung der inneren Entwickelung erſcheint, während bei Schiller das Gegentheil davon ſtattfindet. Bei Schiller ſind die hiſtoriſchen Mächte, iſt die äußere Thatſache die Hauptſache; dieſe ſind die handelnden Perſonen, der Held iſt leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen ſeiner eigenen Handlungen, die ſich rächend gegen ihn wenden, ſondern er leidet ohne Schuld; das Schickſal iſt Zufall; die Fügung, das Göttliche, iſt eine dumpf-grauſame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabene zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung iſt nothwendig. So ſind nun ſeine Helden, auch dramatiſch, übel daran, da Andere die ganze Handlung an ſich reißen; ſie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren.

Dadurch ſind ſie zwar die Helden, aber nicht die Hauptperſonen der Handlung. Die Maria Stuart ſteht ſo zu ſagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; ſie iſt nicht ſowohl ein Subjekt, als ein Objekt; nicht ſowohl Kämpferin, als Gegenſtand des Kampfes. Die einzige Scene, in welcher ſie in die Handlung gemiſcht wird, ſtimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie ſie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schickſal daran hängt, die Selbſtbeherrſchung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Scenen zu urtheilen, ihr eigentlicher Charakter iſt. So muß das Innere ſeiner Helden ſich ganz nach dem Aeußerlichen richten; es muß ſo ſein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatſächlichen; es iſt im eigentlichen Sinne das Nebenſächliche. Es kann keine ſeltſamere Verkennung der Abſicht der Tragödie geben. — Dadurch, daß er ſich in dieſer Hinſicht von Shakespeare entfernt, nähert er ſich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegentheile ſind ſich hier Shakespeare und beſonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letzteren erſcheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden ſelbſt, und ihr Thun iſt mehr ein pſychologiſch-ethiſches, als ein hiſtoriſch-politiſches Raiſonnement, und der Held iſt nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier ſteht Schiller ganz in Corneille's Spur; bei den Griechen entſchuldigen und rechtfertigen ſich die Helden mit Maximen, auch bei Shakespeare, aber ſie handeln nicht aus Maximen — ſondern aus Leidenſchaft. —

„Moraliſche Faſſung im Zuſtande des Affekts.“

Wunderlich iſt die Behauptung, womit die Abhandlung „über das Pathetiſche“ beginnt: „Der letzte Zweck der Kunſt iſt die Darſtellung des Ueberſinnlichen, und die tragiſche Kunſt insbeſondere bewerkſtelligt dieſes dadurch, daß ſie uns die moraliſche Indepenbenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affekts verſinnlicht.“ Weiter: „Der Dichter muß gleichſam ſeinem Helden, oder ſeinem Leſer die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es ſonſt immer problematiſch bleibt, ob jener Widerſtand gegen daſſelbe eine Gemüthshandlung, etwas Poſitives, und nicht vielmehr blos Negatives, und ein Mangel iſt.“ Wenigſtens wird uns dadurch klar, wie die Kompoſitionen der Maria Stuart, des Wallenſtein, der Jungfrau, des Tell ſo untragiſch ausfallen. In der Maria Stuart iſt die ganze Intrigue von Mortimer und Leſter blos deßhalb vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge ſich als wirklich fühlendes Weſen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragiſcher Faſſung“ nicht als Fühlloſigkeit erſchien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moraliſche Indepenbenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes“ iſt alſo in dieſer einzelnen und in den letzten Scenen der Maria erreicht. Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre alſo: die Kompoſition muß ſo eingerichtet werden, daß der Held eine große Faſſungsſcene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, ſich als ein Naturweſen auszuweiſen, an dem dann die Faſſung nicht den Gedanken aufkommen läßt, ſie ſei blos Fühlloſigkeit. Im Helden wird alſo das moraliſche Vermögen, ſich inde-

pendent von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, alſo im Schickſale des Helden eine blinde Naturkraft dargeſtellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit ſeinem Schickſale, alſo der Kampf des moraliſchen Vermögens mit der blinden Naturnothwendigkeit. Sophokles' Helden zeigen zwar auch dieſe Faſſung dem Schickſale gegenüber, aber die Faſſung war bei ihnen nicht das zuerſt Gegebene, und das Schickſal blos ein Gelegenheitsmittel, jene Faſſung zur Darſtellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schickſal war das erſt Gegebene, und zwar nicht als bloßes Kunſtmittel Erfundene; ſie glaubten an dies Schickſal, ehe ſie noch von einer Tragödie wußten, und ſie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragiſchen Chore der Griechen, unbewußt ſeinen eigenen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen ſtrebt, verurtheilend ſagt: „Die griechiſche Tragödie fand den Chor in der Natur, und brauchte ihn, weil ſie ihn fand.“ Gleichermaaßen fand die ſpaniſche Tragödie die naturwidrigen Konventionen von Ehre, Galanterie und Vaſallentreue in der Natur, und brauchte ſie, weil ſie ſie fand. Ja, man ſieht nicht ein, warum Griechen, Spanier ꝛc. das nicht brauchen ſollten, da die Poeſie nicht ungeſtraft den Boden des Wirklichen verläßt, und dieſen mit willkürlichen Erfindungen zu erſetzen ſucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens in ihre Tragödie hineinwuchs, das iſt bei Schiller eine willkürliche, und Allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunſt vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallenſtein's Figur

iſt erſt durch jenen Hauptſatz ſeiner Theorie begreiflich. Jene moraliſche Indepenbenz, das Kreuz, an das die tragiſchen Helden geſchlagen werden mußten, war von vorn herein fertig, und ſo mußte auch der wilde, frevelnde Wallenſtein daran paſſen. Damit war dieſen Helden übrigens derſelbe gewiſſe Gang der Entwickelung, dieſelbe Charakterſchablone gegeben, ſie mochten Wallenſteine ſein oder Poſa's. Der tragiſche Held iſt danach ein von Natur nicht ſtumpfer Menſch, der ſich aber im Unglücke zu faſſen weiß. Wallenſtein hatte alſo, um zum tragiſchen Helden zu werden, vornehmlich Faſſung zu zeigen. Daß er leidenſchaftlich genug erſchien, um dieſe Faſſung zu einem Verdienſte ſeiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schiller'ſche Wallenſtein durfte etwas von dem hiſtoriſchen Wallenſtein behalten oder erhalten, aber nicht, weil ſein Schickſal in dieſer ſeiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit ſeine Faſſung im Unglücke ſich wirklich als Faſſung beglaubigte. Nun, Sophokles', Shakespeare's tragiſche Helden beſitzen alle dieſe Faſſung, aber Beide haben nicht in dieſer Faſſung ihrer Helden den Zweck ihrer tragiſchen Arbeit geſehen. Dadurch, daß die Faſſung der eigentliche Wallenſtein war, wird die Schuld eine bloße Inkonſequenz, nicht die Faſſung iſt Wallenſtein aufgezwungen worden, ſondern ſein früheres, ihr entgegengeſetzes Verhalten war ein ihm eigentlich fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruſte im verſteinerten Waſſer des Lebensfluſſes, des Weltlaufes; der Held ſtreift die früheren Zuſtände wie eine Haut ab, die nicht ein Theil ſeines Leibes iſt, wie ein Kleid, das ſeine eigentliche Geſtalt verbarg, die nun als eine ganz

andere zum Vorſchein kommt, als wir glaubten, da wir dies Kleid für ſeine Haut hielten. —

Dichter und Rhetor.

Ich möchte an die Stelle der naiven und ſentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegenſatz des Dichters und des Rhetors ſetzen, — Darſtellung, Schilderung, Beſprechung —; darſtellend entwickelter Gehalt des Stoffes —; dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunſttriebe Hervorgehendes; — von Ehrgeiz, Ruhmesſucht ꝛc. vermitteltes Schaffen, welches letztere darin, daß es ſich immer in den Vordergrund ſetzt, ſich nur konſequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigener Perſon die Bewunderung, Neigung ꝛc. einzukaſſiren, die er durch ſeine Geſtalten erregt hat. Poeſie, beſonders dramatiſche charakteriſirt: Darſtellung, Unmittelbarkeit, Unabſichtlichkeit, Unbelauſchtheit, das Indirekte, Entwickelung, — keuſcher als des Rhetors Bemühung zu überraſchen, zu frappiren. — Daher dort Leidenſchaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taſchenſpielerkünſte, Advokaten-, ja zuweilen Rabuliſtenkämpfe; dort ſtets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenſpiel auf der Oberfläche, wodurch Jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, Dieſes, dadurch verlieren; dort die ſchlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Leſſing's „Genie und Witz". —

Schön wie das Veilchen, das ſich ſchamhaft birgt
In ſeiner Blätter Grün; wie einſam, ſtill,
Auf abgeleg'ner Alpentrift das blau
Und gold'ne Glöckchen, das ſich ſelber duftet,
Von keinem Aug' geſeh'n; wie Sang des Vogels,

Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewund'rung ſcheucht; ungleich der eiteln Kunſt.
Die, auf dem Markte ſitzend, überputzt
Mit Rednerſchmuck, zu blenden ſtrebt, und angſtvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, ſtets ſelbſt
Sich miſchend in das eig'ne Werk: Seht, was
So groß und ſchön Euch rührt, das iſt die Welt nicht,
Die ich Euch zeige, — nein, das bin nur ich;
Die Welt iſt häßlich, mein Gemüth nur ſchön.
Der Eitle täuſcht den großen, eiteln Haufen,
Indeß der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauſchten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung.

— Die vollkommenſte Charakterzeichnung ſtellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich anſieht, wie viel Gelenke ſie haben, und welche Bewegungen ſie vermöge ihres Baues zu machen vermögen, bei ſolchen Halbmeiſtern in der Zeichnung iſt der Charakter ein Mechanismus, der gedreht, ſein Guckguck ruft; ihre Figuren haben ſich immer vollſtändig bei ſich, und produziren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuſchauer oder Leſer ein kritiſcher Thorſchreiber ſein kann. Die vollkommene Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur ſo entſetzlich viel im Intereſſe des Autors zu ſagen hat, kann ſie ſelbſt wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typiſch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen ſich der Menſch zeigt eben wie ein Menſch, wo er ſeinen Hinz oder Kunz in der Scheide ſtecken läßt. Die Darſtellung ſolcher Momente und unbefangenen menſchlichen Auslebens derſelben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, deſſen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder

Krankenhause, oder wenigstens von einem psychologischen Raritätenkasten an sich haben. So kann in solchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja schelmisch, muthwillig und sogar leichtsinnig erscheinen; später sehen wir ihren sittlichen Ernst und ihr Ehrgefühl in Anspruch genommen, und siehe! Beides ist da; man wird gewahr, das leichte, tolle Wesen kann auch ernst sein und voll Ehrgefühles. Zu solcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen, insofern sie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifizirt sind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenusse eines Balles. Solche Momente sind zuweilen auch drastisch-erschütternder Natur; es sind im Allgemeinen diejenigen, in welchen Kaisertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie schwierig für den Dichter diese Verfahrungsweise ist. Es ist nun ein Glück für ihn, wenn seine Zeit eine möglichst gleichmäßig ausgebildete sittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von Dem, was recht und sittlich ist, so wenig als möglich auseinandergehen, und so gegenwärtig im Gefühle sind, daß das Urtheil leicht und unverwirrt das Bild der sittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in anderen Zeiten nichts übrig, als sich ein möglichst unbefangenes Urtheil zu bilden, in sich selber die richtige Mitte zu finden zwischen Leichtsinn und Hypochondrie, und dieses seiner Handlung und seinen Personen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen Menschenbilde gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Gewissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei

jedem Akte dieſes individuellen Gewiſſens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles, und nicht das Gewiſſen des Autors, noch weniger ſeine Ueberzeugung, wie das allgemeine Gewiſſen beſchaffen ſein müſſe, darſtellen ſolle — wie es mir denn untergelegt worden iſt. — — Sein Schickſal kann Keinem entgehen, ſollte man ſagen, nicht ſeinem Schickſal kann Keiner entgehen; denn nicht das Schickſal fängt den Menſchen; der Menſch jagt nach ſeinem Schickſal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere, durch das volle, ſaftige Fleiſch der Frucht durchſcheinen. —

Das Gefallen an traurigen Gegenſtänden.

Schiller und Andere haben Unterſuchungen angeſtellt über die Urſachen des Gefallens an traurigen Gegenſtänden; ich glaube die Urſache liegt in der Auffaſſung; d. h. je mehr die Phantaſie bei der Auffaſſung ſolcher Gegenſtände betheiligt iſt, je mehr finden wir ſelbſt an traurigen Gegenſtänden Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüth nicht unmittelbar, ſondern durch das Mittel der Phantaſie die Gegenſtände auffaſſen; daher iſt uns in der Erinnerung Vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entſetzte; da wurde die Phantaſie gebunden, Sinn und Gemüth waren dem unmittelbaren Anſturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte ſagen: je mehr Etwas Vorſtellung der Phantaſie iſt, deſto mehr gefällt es. Nicht allein von tragiſchen Gegenſtänden gilt das; darauf gründet ſich unſer Gefallen an Poeſie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maaße, als es die Reaktion der Phantaſie frei läßt; traurige Gegen-

ſtände in der Wirklichkeit gefallen uns, inſoweit wir frei genug bleiben, ſie durch Einmiſchung der Phantaſie in Poeſie zu verwandeln. Das will wohl Kant ſagen, wenn er meint, das Schöne ſei, was in der Anſchauung gefällt, ohne Intereſſe. Daher muß ſich der Autor unvermiſcht erhalten von dem Affekte und der Leidenſchaft ſeines Gegenſtandes, und auch dem Zuſchauer dieſe Unvermiſchtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und ſinnliche Wahrheit die Phantaſie meiner Zuhörer oder Leſer band, und unmittelbar an den Sinn und das Gemüth ſprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantaſie; dann wurde mein Fehler, die Entwickelung zu ſichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verſtande zu ſprechen, wodurch wiederum die Phantaſie aus dem Spiele geſetzt wurde. Man muß die Dinge im Ganzen und Großen anſchauen und anzuſchauen geben, und die Phantaſie muß der Sprecher ſein. Die Natur der Phantaſie iſt das Zuſammenfaſſen des Zuſammengehörigen; es iſt des Verſtandes Weiſe und Geſchäft, zu zerlegen; die Phantaſie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als ſolches. Meiſterſtücke darin ſind viele Shakespeare'ſche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der ſchmalen Schneide der Gegenwart zuſammengedrängt iſt. Alle ſogenannten prägnanten Momente ſind dieſer Art. —

Die Braut von Meſſina.

Auch in der Braut von Meſſina iſt dieſes willkürliche Durcheinanderwerfen der verſchiedenſten Vorſtellungsarten, dieſe willkürliche Verwiſchung aller Dichtarten. Neben der raffinirteſten Rhetorik völlig unvermittelt die

geſuchteſte altgriechiſche Simplicität und Kindlichkeit, die durch dieſe Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeſchnitten von ſeiner natürlichen Wurzel, herausgeriſſen aus ſeiner natürlichen Atmoſphäre, wie eine künſtlich belebte Leiche erſcheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Scheine. Nirgends eine Spur von der Nothwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, blos ein willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. Mir war, als ſähe ich dem Meere zu; dies endloſe Schaukeln, nirgends ein Feſtes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr feſt. Dazu das eben ſo willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr intereſſant iſt eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erſcheinungen ſind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erſcheint uns erſt als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimiſch; ſie iſt uns ein Menſch aus einem fremden Welttheile, ihr Koſtüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken ſind uns fremd, aber ſie ſind untereinander und mit ihr einſtimmig; wir achten die fremde Erſcheinung als etwas nothwendig in ſich ſelbſt Beſchloſſenes, als etwas ſin ſich Wahres, was die Braut von Meſſina aber nicht iſt. Vor dieſem Stücke wird uns die Aehnlichkeit zwiſchen den Griechen und Shakespeare

erſt recht klar. Die Braut ſteht den Griechen eben ſo fremd gegenüber als dem Shakespeare. —

Der Idealiſt.

Der Idealiſt iſt ein Menſch, der im Jünglinge ſtecken geblieben iſt. Die vollſtändige Unbekanntſchaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er ſelbſt ſich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So iſt ihm Liebe etwas Untheilbares, Unmodificirbares. Er hat noch kein Auge für die Geſtalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen, und ſieht doch nur ſein Phantaſiebild. Er geſteht ſich nicht ein, was er wirklich ſieht und hört. Iſt ſein Wahrheitsſinn ſchwach, ſo täuſcht er ſich lieber fort und fort, als daß er ſeinen Irrthum ſich eingeſtände, der ihm lieber als alle Wahrheit iſt; er ſagt ſich vor: mein Phantaſiebild iſt die Wahrheit. —

— Der Idealiſt liebt und achtet Niemand, als ſich ſelbſt, d. h. als das Phantaſiebild, das er ſein Ich nennt. Denn die Dinge und Menſchen, wie ſie ſind, ſind ihm ſchlecht und gemein; ſie ſind nicht werth, geliebt zu werden von einem Weſen, ſo vollkommen, wie er ſein eigenes Ich ſich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraſte ſeiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Dieſe verſchlechtert er ſich noch im Intereſſe ſeines Ideales. Der Idealiſt liebt auch außer ſich nur dasjenige, was er ſich als ſein eigenes Weſen eingeredet hat; er bildet daraus andere, jenem analoge Weſen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier ſchwer, ſich in der Selbſttäuſchung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er

ſich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Weſen, das er ſich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten ädäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengeſetzten; ehe er ſich zwingen ließe, den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menſchen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmälig muß er einen Engel um den anderen in ſeiner Phantaſie — denn anders exiſtirt er, und exiſtiren die Dinge und Menſchen ihm nicht — zu den abſoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantaſie iſt, ſich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um ſeinen Irrthum — denn Wahrheit iſt ihm nichts, zu retten, zu dem Bilde der Menſchheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menſchheit, das ſeine Eitelkeit bedarf, vor ſeinem eigenen Verſtande und der eigenen Ehrlichkeit zu retten, denn dieſe beiden Faktoren ſeines wirklichen Weſens kann er nicht für immer verdunkeln, verſetzt er dieſe vollkommene Menſchheit in die Zukunft. Ein ſolcher Menſch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menſchen hat er nichts zu ſchaffen; er liebt keinen Menſchen und haßt keinen Menſchen, nur ſeine Phantaſiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menſchen bemitleiden kann, der ſich ſein Unglück ſelber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menſchen trotz oder mit ſeinen Fehlern lieben kann. —

Die naiven Frauen Goethe's.

Goethe hat ſich in ſeinen naiven Frauen die Natur wohl zu paſſiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die ſtillere, paſſive Seite reproduzirt; es ſcheint faſt, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will ſagen, das ſtille Wachſen verſtanden, das in ſich Geſchmiegte, Gebundene. Der Inſtinkt der Sinnpflanze, deren berührter Zweig ſich ſchamhaft ſenkt, war ſeiner eigenen Natur verwandt; für den Inſtinkt des Kindes und Naturmenſchen, der geſchlagen, oder auch nur berührt, ſchlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakespeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakespeare's Frauen haben dieſelbe Naturbeſchloſſenheit und Ganzheit wie bei Goethe, bei weit reicherem Gehalte. Goethe ſtellt ſein eigenes Verhältniß zur Natur ſehr ſchön und treffend im Fauſt dar. Der Erdgeiſt, die ganze Natur erſchreckt ihn, zu der blos leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakespeare dagegen fluthet, flammt und ſtürmt mit dem Erdgeiſte, und denkt mit ſeinen paſſiven Geſtalten, z. B. mit Heinrich VI. ꝛc. ihre paſſiven Gedanken. Wer das Muſter der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abſtrakt gefaßt iſt; als wenn das Weib eben nur, und nichts als die paſſive Seite der Natur darſtellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus ſehen, der, ebenſo abſtrakt gefaßt, ohne alle Empfindung, als ein abſoluter Handler erſcheinen müßte. Der Unterſchied der Geſchlechter iſt eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus

ſein, und dennoch naiv erſcheinen: Antigone. — Die Hauptſache iſt eben nur, daß die Natur in ihr heroiſch, und daß dieſer Heroismus ein weibliches Aeußere tragen muß; d. h. ſie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraushandeln. Der Inſtinkt, das Weſen ſelbſt, durchbricht das Weſenfremde, die Reflexion, und ſetzt ſich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das Rechte iſt, daß man Ideale darſtellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtſein, am wenigſten mit Selbſtbeſpiegelung, ideal ſind. Das ſchließt ſchon das Hohle, Preziöſe ꝛc. aus. Ein Beiſpiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal iſt, und darum weder dem Kunſtideale noch der Naturwahrheit widerſpricht. —

Die organiſche und mechaniſche Form des Dramas.

Die organiſche oder dynamiſche, und die mechaniſche Form des Dramas. Bei den Alten entſtand die Tragödie organiſch, wie bei Shakespeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne dieſe entlehnen, ſo werden wir mechaniſch. Unſer Werk iſt nicht mehr ein Baum, eine Pflanze aus ihrem eigenen Grunde entſtanden und entwickelt, ſondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalieniſche und die franzöſiſche klaſſiſche Tragödie ſind Beiſpiele ſolchen Mechanismus. Shakespeare ging von der Darſtellung eines Schickſals aus, und die Form bequemte ſich danach und mußte es; die alten Franzoſen von den 5 Akten und 3 Einheiten, und der Stoff mußte ſich danach bequemen. Ein in unſerer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen eben ſo wenig anerkennen, als unſer modernes Publikum, es würde in

der Luft ſchweben. Thun wir von dem Unſeren hinzu, ſo wird eine Disharmonie entſtehen; ein modern gedachter Stoff in griechiſcher Form entbehrt deſſen, was die Alten und Shakespeare gleichmäßig auszeichnet, poetiſche Wahrheit und Nothwendigkeit, d. h. das Zuſammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eigenen Körper wohnt. — Man iſt allmälig dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Weſen der Poeſie ſind; daß das Unterſcheidende der Proſa nicht in der ungebundenen Schreibart liegt; aber man ſpricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgetheilt iſt, über welchen Namen ſtehen, als ein dramatiſches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unſerer philoſophiſchen Aeſthetik für den dramatiſchen Anfänger, daß er dieſelbe für eine Theorie hält, die er ſeiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philoſophiſchen Aeſthetiker wirklich dieſe Abſicht hätten, ſo müßten ſie die unphiloſophiſchſten Köpfe von der Welt ſein. Denn ſie gehen ohne die Vorausſetzungen unſerer Zeit zu Werke; ſie abſtrahiren von allen zeitlichen und räumlichen Vorausſetzungen; ſie geben die Beſtandtheile aller Kunſtepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu ſelbſtändigen Geſchöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt ſich ihnen wie dem Chemiker bei der Zerſetzung. Gerade wie wenn Jemand die Naſen aller ſchönen Geſichter und Statuen und Bildniſſe und ihre übrigen Geſichtstheile ſammelte, und darüber philoſophirte; ein Anderer nun aus dieſen verſchiedenen Theilen neue Geſichter zuſammenſtellen wollte, niederländiſchen Mund, antike Naſe, italieniſch-edle Stirn ꝛc. — — Nicht die einzelnen Züge, ſondern das angeſchaute Einsſein der-

ſelben in eben der Geſtalt macht den Charakter im poetiſchen, beſonders im dramatiſchen Sinne. Am beſten wirkend, wenn die Perſon ſich ſelber nicht kennt, ſich für anders hält, und ſich, ohne es zu wiſſen und zu wollen, ſchildert. So macht ein großer Grad von Selbſtbewußtſein — wo gewöhnlich der Poet anſtatt der poetiſchen Geſtalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das iſt's, warum Leidenſchaft und Affekt dem ernſten Drama ſo nöthig ſind, weil ſie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Weſens, die Einheit ſelbſt in der Entzweiung begünſtigen und herausheben. Was man leicht durchſchaut, iſt trivial. — So verlangt die philoſophiſche Aeſthetik, daß ſich die ſogenannten Rechte gegen einander ausſprechen ſollen, worüber die Perſon verloren geht, und blos zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Perſon" eben die Poeſie, das Urſchaffende zu Tage kommen muß. —

Naiv und Sentimental im Unterſchied von Realiſtiſch und Idealiſtiſch.

Zu warnen iſt vor der Identifikation des Naiven und Sentimentalen, und des Idealiſtiſchen und Realiſtiſchen. Wenn man Schiller einen ſentimentalen Dichter nennte und Shakespeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealiſtiſchen und Shakespeare einen Realiſten nennt, ſo weiß ich nicht, was ich dazu ſagen ſoll. Schiller ſucht mehr durch ſeine Sentiments über den Gegenſtand zu rühren, als durch Darſtellung des Gegenſtandes, aber daß er Shakespeare gegenüber idealiſtiſch heißen ſoll!

Iſt Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter ſtellt in ſeinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt, und läßt ſie als Eine und ganze Seele ſeiner Darſtellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum iſt ein Shakespeare'ſches Werk ſo ganz, weil ſeine Theile nur Glieder der Darſtellung Einer Idee ſind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was ſeine Aufgabe iſt, der wird gezwungen, ſie zu thun, und geht an den Folgen ſeines Zögerns unter. Das iſt auch im Wallenſtein, aber nicht allein; denn Wallenſtein geht auch unter, weil er ehrgeizig iſt; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falſch, weil er zu vertrauend iſt. Was hat die Epiſode Max damit zu ſchaffen, was die Scene mit Wrangel? Heißt der ein idealiſtiſcher Dichter, deſſen Geſetz Willkür iſt, dann freilich iſt er ein idealiſtiſcher Dichter. Heißt das Vorherrſchen des Stoffes vor der Idee, oder die Emancipation des Stoffes von ſeiner Idee realiſtiſch, ſo iſt Schiller, aber auch gegen Shakespeare gehalten, der realiſtiſche Dichter. Heißt idealiſtiſch die Verwirrung der Motive? Wenn dies romantiſch heißt, ſo iſt Schiller ein romantiſcher Dichter. Wallenſtein's Charakter bei Schiller wäre ſo individuell als die Shakespeare's? Nein, viel individueller. Man wird in der Geſchichte hundert Macbeth's finden, aber keinen einzigen ſolchen Wallenſtein; denn ſelbſt der hiſtoriſche iſt ein anderer. Das Empiriſche iſt nichts Anderes, als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterſchilderung. Der Wallenſtein Schiller's iſt in dem eigentlichen Sinne durchaus ein

empiriſcher Charakter. Iſt denn aber das Empiriſche das Realiſtiſche? — Schiller hätte im Wallenſtein den Gipfel der dramatiſchen Technik erſtiegen? Die Charaktere wären, wie die Charaktere Shakespeare's? Wahrlich nicht! Sentiments über das Dargeſtellte ſind lyriſcher Natur, die Grundlage des Dramas iſt Darſtellung von typiſchen Menſchen in Einer Handlung begriffen, in der ihre Exiſtenz als Bewegung ſich auslebt, aber nicht Darſtellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung, in ein ungefähres Abbild dieſer Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatiſchen Technik, wenn ein Dichter ſeines Stoffes ſo wenig Herr wird, daß er 11 Akte erfordert, und zwei Theater-Abende wenigſtens einnimmt? Schiller's Wallenſtein wäre ein Menſch von ungeheurer Willenskraft? Der in 10 Akten nicht zu einem eigenen Entſchluſſe kommen kann, und durch die Macht der Umſtände ſich in die Richtung ſtoßen läßt, die er aus eigener Willenskraft nicht einſchlagen kann? Und trotz der 11 Akte nichts motivirt, als nur der Verrath, und nicht im Charakter, ſondern durch den Zwang der Umſtände. Auch iſt mehr das äußere, zufällige Koſtüm beachtet, als das innere. Man ſehe, wie Shakespeare's Soldaten reden. Und die Schiller's? Sie reden eher wie Shakespeare's Staatsmänner; ſie ſind durch die Bank Redner. Es wird uns geſagt, ſie ſeien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußeren Habitus den Mann erkennt, ſo ſind es keine. Buttler hat in ſeinem eigenen Regimente vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künſtliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn"; wäre es die natürliche Rhetorik ſeines Standes, eines

Affektes oder einer Leidenſchaft — die hat der geringſte Mann, aber dieſe Kunſt des auserleſenſten Redeſchmuckes! Schillern war gut und ſchön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, ſondern das Schöne das Gute, d. h. er ſtellte das Schöne ſo dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten ſich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht, und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Perſonen ſind um nichts ſtärker als Goethe's; Goethe's Grundſatz: die Noth iſt das Geſetz des Schwachen; Schillers: die Noth iſt das Geſetz des Helden. —

— Was mir das Unrechte ſcheint, kann ich nicht bemänteln. Wer den Muth hat, die Wahrheit zu ſagen, der muß auch die Kraft beſitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, ſoweit ich mich kenne, ehrlich geforſcht, und gebe ehrlich die Reſultate meiner Forſchung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es Andere auch. So macht es der, ſo der, und nun gilt's, den Sachverhalt ganz objektiv hinzuſtellen, ſo daß der Leſer ſelbſt das Urtheil fällen kann. So macht es Shakespeare — und nun überall daneben geſtellt, wie es Andere machen, was der und der von Shakespeare gelernt hat ꝛc. — Das Alles vielleicht in Briefform; in Briefen, an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um ſeine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe ꝛc. zu verweiſen, in Hinſicht auf das, was nicht der eigentlich poetiſch-dramatiſchen Technik angehört. — Das Weſen des Dramas aus ſeinen eigenen Bedingungen zu entwickeln. Techniſche Analyſen. — Warnung

vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie, und vor der philosophischen Aesthetik, d. h. vor dem Feststehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakespeare. —

H. von Kleist.

Was H. v. Kleist's Erfolg bei dem großen Publikum hindert, ist: 1) Daß er Alles auf die Spitze treibt, nicht Maaß zu halten weiß; dadurch bekommen seine Fabeln etwas Raffinirtes, Ueberspanntes, Absichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Katastrophe der Schroffensteiner ꝛc. 2) Daß er seine Probleme mehr mit und für den Verstand einrichtet, den Shakespeare stets blos kontroliren, und so zu sagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleist nicht als Totalität, und darum auch nicht auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt seine Geschichte vor, wie ein Kriminalist, bei dem der Scharfsinn der psychologischen Motivirung die Hauptsache, der aber gemüthlich an den Geschichten selbst ohne Theilnahme ist. So sucht er auch durch das Räthsel, in welches er seine Fabeln verwandelt, mehr den Verstand zu spannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entsteht sein Tragisches; dies ist bei ihm eben, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu. In der Aufschrift an jenem Hause, die ihm so wohl gefiel, liegt seine tragische Formel: „Ich komme ich weiß nicht von wo, ich bin ich weiß nicht was, — ich fahre ich weiß nicht wohin — mich wundert's, daß daß ich so fröhlich bin." — 3) In seiner Sprache, die das direkte Gegentheil von Shakespeare's, in dessen Leidenschaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des

Naturlautes mit dahin fluthen, während bei Kleist, was vom Naturlaute darin, als Musik des Gedankens. Wenn uns bei Shakespeare die Leidenschaft geistreich erscheint, so zeigt sich uns bei Kleist der Verstand als Leidenschaft. Alles das läßt sich darin zusammenfassen, daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht blos der Disponent; während bei Shakespeare das Medium die Phantasie und unmittelbares Gefühl ist. Daher fehlt es Kleist an der Beredtheit der Leidenschaft. Er ist Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er selbst Verstand sein und Leidenschaft darstellen sollte, wie Shakespeare, ist er Leidenschaft und stellt Verstand dar. —

Die Sprache Luther's.

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespeare'sche Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luther's Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echtdeutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studiren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studiren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder concretes Blut gewinnen. —

Gewiſſen und Leidenſchaft.

Das Gewiſſen beruht auf denſelben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenſchaft ruht. In einer Zeit, wo andere Ideen durch die vorhandene Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenſchaften werden können, wird die ethiſche Idee, die Idee der Pflicht, eben ſo leicht und zur eben ſo ſtarken Leidenſchaft wachſen. Die Zeiten der wilden Thaten ſind eben ſo voll von wilden Bußen; beides hält ſich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, deſto größer das ethiſche Leiden des Menſchen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht ſtark genug war, die Kraft der Leidenſchaft zu zerſetzen, konnten dieſen Prozeß auch nicht mit der Subſtanz des moraliſchen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine ſpezifiſche Forderung an die Poeſie, Schuld und Leiden in's Gleichgewicht zu ſetzen, ſo forderte das ſchon die objektive Wahrheit. Der hiſtoriſche Boden iſt in den Menſchen, ihre Beſchaffenheit iſt der hiſtoriſche Boden, ſo nur iſt wahrhaft dramatiſche und tragiſche Darſtellung möglich. Nur die Natur iſt das handelnde Prinzip im Menſchen, d. h. die Leidenſchaft. Denn ſelbſt das grundſätzliche Handeln iſt ohne Leidenſchaft für das Syſtem ſeiner Grundſätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundſatz zur Leidenſchaft wird, ſo geht er ſchon aus Leidenſchaft hervor, z. B. der einzelne auf die Thätigkeit des Rechtsſinnes baſirte Grundſatz aus einer leidenſchaftlichen Stärke des Rechtsſinnes. Durch dieſe Art des künſtleriſchen Darſtellens wird auch das Rhetoriſche ver-

mieden, welches die historischen Mächte in das Bewußtsein versetzt, und von ihrem eigenen Boden, der Sinnlichkeit, ablöset. Der historische Boden darf nicht blos Kostüm sein, ebensowenig dürfen die Menschen nur die willenlosen Schachsteine abstrakter, in der Luft schwebender historischer Mächte sein, diese die Handelnden, und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenschaften einer Zeit muß selber in der Stärke, Macht, Rauhheit und Gewaltsamkeit der Sprache das entsprechende Maaß der Darstellung finden, wenn wir das Gefühl der poetischen Wahrheit haben sollen.

Die Ideale der Gegenwart.

Unsere Zeit verlangt eine andere Auffassung des menschlichen Ideales wie des Schicksals, als die Zeit Schiller's und Goethe's. Ein Glück für uns, daß unsere Zeit schon weit genug von jener goldenen liegt, und so viel eigene Geschichte gehabt hat, daß in ihr sich neue Ideale soweit vorbilden konnten, daß sie sich bereits der Gestaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt, als Gestaltung. Nur darf der Dichter sich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuschen lassen, deren Menge aber eben das Bedürfniß eines Ideales beweist. Es gilt jetzt nicht, in absichtlicher Opposition gegen allen Realismus zu stehen; es gilt vielmehr realistische Ideale darzustellen, d. h. die Ideale unserer Zeit. Ganz verkehrt ist es, Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die schon ihre möglichst schöne Realisirung in den Gestalten der großen Dichter dieser vergangenen Zeit gefunden haben; ebenso, ihnen gegenüber blos negirend, opponirend zu verfahren; vielmehr ist es die

Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen und Köpfen der neustrebenden Gegenwart zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse Das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt ihr ihr Bedürfniß, und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundenen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldenen, und der Dichtung unserer Zeit, fällt alle Opposition weg, und wir können unsere großen Dichter verehren, ohne unsere Bestimmung zu verwirren; ja wir können aus dem Umstande Muth gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist, als das ihrige. — Bei meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein anderes Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unserer klassischen Dichtung, ein anderes der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr blos die passive Seite — ein anderes Ideal des Erhabenen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unseres Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unseres privaten Athmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr

Predigen von unſeren Idealen, Reflexionen darüber, ſondern Vertiefung derſelben in das handelnde Leben, concrete Darſtellung derſelben. Wir müſſen aus dem Paradieſe der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurückſehnen nach der ſchlaffen Ruhe, ſondern mit der Freude an unſeren Kräften, am Kampfe ſelbſt. Kraft verlangen wir von unſeren Idealen, das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügneriſche Attitüde der Selbſtbeſpiegelung haſſen wir als Schwäche. Geſundheit, d. h. Naturgemäßheit der menſchlichen Verhältniſſe verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beſchämung durch Weiber, keine Helden, die ſich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotiſch unſere Bildung und Literatur ausſieht, ein Streben zur Natur und Geſundheit zurück, iſt allenthalben vorhanden, die Krankheit iſt nur die Anſtrengung der Natur, die Geſundheit herzuſtellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erſt, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwiſchen Himmel und Erde", am Apollonius, mißfiel. Ebenſo, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fortgehen muß, von welchem ich in Himmel und Erde abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis frei machen, dann muß ich konſequenter in meinen Intentionen ſein, was mir nun, da ich zum Bewußtſein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realiſtiſches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtſein vor, als daß es durchgängig

von dieſem beſtimmt geweſen wäre. Den Muth, endlich nun erſt zu ſehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erſt J. Schmidt's Zueignung ſeines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch ſeine Anſprüche auf meine Dankbarkeit um ein Großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und ſeine Zeitgenoſſen) hat mehrere große Verdienſte; nächſt der Ausmittelung der Stelle, die Schiller in der Literaturgeſchichte gehört, iſt es ſelber ein realiſtiſches Kunſtwerk. Es iſt Schmidt gelungen, was Schiller ſelbſt bei ſeinen tragiſchen Helden nicht gelang, oder was er abſichtlich verſäumte, vielleicht ſeiner Natur nach nicht vermochte, aus der hiſtoriſchen Perſon Schiller den Typus oder das realiſtiſche Ideal zu entwickeln, nicht ein abſolutes in ihn hineinzutragen, wie Schiller's Verehrer, der Manier ihres Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schiller's Selbſtaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographiſch nachgebaut, und ſo wird ſeine Geſtalt erſt impoſant; dargeſtellt, wie Schiller an ſeinen immer höheren Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meiſt durch weiſe Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen, und ebenſo durch weiſe Beſchränkung ſeiner eigenen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zuſammengeſetzt. Wenn das Beiſpiel eines großen Mannes ſeiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen ſoll, iſt es nur möglich, wenn ſie es in ſo reinem Spiegel ſieht, ohne falſchen Nimbus. Die idealiſtiſchen Verehrer Schiller's geſtehen eigentlich, daß er ihnen, wie er iſt, noch nicht genügt; da ſie ſich beſtreben, ihn nach ſeiner eigenen Weiſe noch zu idealiſiren. Ein Idealiſt iſt eigentlich ein Menſch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos iſt; ſein charakteriſtiſches Merkmal

iſt daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erſt mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und ſchön erſcheinen ſoll. Das Poetiſche iſt ihm das Geſchmückte; von Schmuck umhängt nimmt er die baare Proſa für Poeſie; ungeſchmückt ſcheint ihm die reinſte Poeſie Proſa. —

Die Wirkung des geleſenen Dramas.

— Wenn Ariſtoteles meint, ein Drama müſſe ſchon blos geleſen wirken, ſo heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas ſein ſolle, und daß mit Beſchaffung dieſer Wirkung der Dichter ſeiner Aufgabe ſchon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Leſen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama iſt, er verlangt eben die dramatiſche Wirkung, d. h. daß wir beim Leſen das Stück gleichſam agiren ſehen. Er ſagt: das iſt ein ſchlechtes Drama, das nur durch Aeußerlichkeiten der Scene wirkt, und ohne dieſe mißfällt; aber er ſagt nicht, daß ein Drama uns, abgeſehen von ſeinem Zwecke gefallen müſſe, ja mit gänzlicher Abwendung von demſelben, wie ſein Ausſpruch in neuerer Zeit nur zu ſehr mißverſtanden worden iſt. Es ſoll nicht als lyriſches oder epiſches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatiſches erſcheinen und die ſpezifiſche Wirkung eines ſolchen erreichen läßt, iſt eben, daß wir es uns, auch beim bloßen Leſen, als auf der Scene vorgehend vorſtellen, ja daß wir gezwungen ſind, Scene, Perſonen, und was zur Aufführung gehört, hinzu zu denken. —

Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe.

Der Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe iſt nothwendigſt. Es iſt ein Grundgeſetz der Haltung, daß,

wo die Handlung oder der Affekt gewaltsam weiterstrebt, der Dialog retardiren, wo sich beides zu versumpfen droht, der Dialog lebhafter fortstreben muß. Bei Shakespeare ist immer Gleichgewicht; seine Welt ist immer eine ganze. Der Böswicht spricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narrheit, seine Welt ist weder eine abstrakte des Ernsten, noch des Komischen; er läßt Leidenschaften mit plastischer Ruhe zusammensein; nie schleicht, nie übereilt sich der Vorgang; nie ist er zu leicht, nie zu schwer zu durchschauen, der Schwache ist gut, der Böse ist stark. Neben der ungeheuren Ausnahme der Leidenschaft geht die Regel des Schicksals einher. Die Stärke ist schwach, die Schwäche stark. Wie in der Schöpfung und der großen Existenz der Welt, binden sich die Gegensätze in seinen Werken; nie zerfällt seine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Schiller's Diktion.

Das Charakteristische in Schiller's Poesie, auch der letzten Periode, scheint die Inkonsequenz der poetischen Intention, die Einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz Einzelnen zu wirken, sollte selbst diese einzelne Wirkung der Absicht der Totalwirkung geradezu widersprechen. So ist's mit den Charakteren; wo sich einer derselben beim Publikum insinuiren kann, da vergißt er leicht die ursprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu sagen einfällt, da kann er es nicht bei sich behalten; dergleichen sähe oft wie Improvisation des Schauspielers aus, wenn solche künstliche

Rhetorik improviſirt ſein könnte. — Goethe und die Alten ſind ſchlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakespeare iſt ſchlicht, aber er vertheilt Glanz und Schlichtheit in ſeinen Werken aus charakteriſtiſchen Zwecken. Schiller, der erſt nur dem Glanz nachſtrebte, lernte mälig den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Dieſe Wirkung thut es auch ſtets bei ihm, hier liegt ſein ungeheurer Unterſchied gegen die Alten, denen ſeine „Braut" ferner ſteht als die Griechen dem Shakespeare. Darum iſt er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden ſich hingezogen fühlen; erſt das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die ſchlichten Partieen bei Shakespeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgeſättigte nach dem Schlichten greift. —

Shakespeare's Kompoſition.

— — Sie ſagen: „Shakespeare's Kompoſition ſei nicht muſterhaft." Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Kompoſition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakeſpeare's Kompoſitionsweiſe mit der eines anderen Dichters vergleichen kann, weil kein Anderer von dieſen Bedingungen ausgeht, und dieſelben Abſichten hat, wie Shakespeare, und weil ſeine Kompoſition, als ein Theil ſeiner Poeſie gewiſſe Geſetze haben muß, welche eine andere Kompoſition nicht haben kann. Von ſeinem Ge-

ſichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Kompoſition eines der mehreren Mittel iſt, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompoſitionsweiſe. Und die theatraliſche Wirkung ſeiner Stücke beweiſet das noch täglich. Ich muß ſogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Kompoſition am meiſten bewundere. Und mit welchem anderen Dichter wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Kompoſition eines Trauerſpiels? Verlangen Sie, daß es eine künſtliche Maſchine, d. h. ein Kunſtſtück ſei, ſo ſteht Leſſing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß ſie ein Organismus (ein Kunſtwerk) ſei, ſo weiß ich Niemand über Shakespeare. Oder wollen Sie mir die griechiſche Tragödie vorhalten, in welcher das Lyriſche und Epiſche noch unverbunden beiſammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freiſtehende Gruppe ſind, wo die arme Handlung gewaltſam gedehnt, und immer, ehe wir noch heimiſch darin werden konnten, von unendlichen, undramatiſchen Chorgeſängen zerriſſen wird, die uns im ganzen Mythenkreiſe herumführen, bis wir ſchwindeln? Uebrigens hat Leſſing in der Emilia nur das Verſprechen gelöſt, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leiſten, als dieſer bei allen Licenzen von der eigenen Konvenienz gelungen war. Und dies Verſprechen hat er gewiß auf die glorioſeſte Weiſe gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er ſein Werk in Hinſicht der Kompoſition gewiß nicht den Shakespeare'ſchen ebenbürtig erklären möchte. Leſſing ſelbſt macht auf den Unter-

ſchied von Shakespeare's Freskogemälden und den franzöſiſchen Miniaturbildern für einen Ring aufmerkſam, und ihm ſähe es am wenigſten ähnlich, die Geſetze der Kompoſition eines ſolchen Ringbildchens, auf die Beurtheilung der Kompoſition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird alſo wohl die ſein, daß die Shakespeare'ſche Kompoſitionsweiſe in Beziehung auf ſeine eigene Abſicht mit ſeinem tragiſchen Ganzen fehlerhaft ſei. Dann wird es Ihnen aber ſchwer halten, nachzuweiſen, wie es bei irgend einer anderen Art zu komponiren, Shakespeare möglich geweſen ſein würde, ſeinen Dichtungen Dasjenige zu geben, was Sie ſelbſt bewegt, ihn über alle anderen dramatiſchen Dichter zu ſtellen. Wie bei Leſſing, iſt es bei Schiller; die Maſchinerie iſt das Stück, und Das, was eigentlich das Stück ſein ſollte, geht nebenher. — Das iſt ſo ſchön bei Leſſing, daß, wo er eine Behauptung aufſtellt, wie dieſe, daß Shakespeare in der Kompoſition nicht muſterhaft ſei, er ſie auch beweiſet. Mit einer ſolchen Behauptung iſt überhaupt zu Viel und zu Wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein anderer Dichter ſei in Hinſicht der Kompoſition muſtergültiger und wer? Man weiß nicht, von welchen Vorderſätzen er ausgeht, um entweder dieſe, oder doch die Anwendung auf Shakeſpeare kontrolliren zu können. Man muß faſt glauben, es ſolle, was den deutſchen Klaſſikern auf einer anderen Seite genommen worden, ihnen auf dieſer wieder gegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethe's oder Schiller's Kompoſitionsweiſe ſei vorzuziehen. Gedankenloſe Menſchen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die Anderen wiſſen nicht, wie ſie daran ſind;

etwas Uebles bei Gelegenheit von Hiſtorie oder Kritik, oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakespeare's, welche Sie anerkennen, nur dieſe Kompoſitionsweiſe erlauben? Man trägt ſich heut zu Tage mit wunderlichen, völlig unkünſtleriſchen mechaniſchen Vorſtellungen, z. B. Scribe's, oder auch altgriechiſche Kompoſition mit Shakespeare's Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Ueberzeugung das Vollendetſte, was auf dieſem mechaniſchen Wege möglich iſt; und doch iſt es ein Kunſtſtück, das überall auf Schrauben ſteht. —

Der mittlere Ton der Charaktere.

Jede hervortretende Geſtalt hat einen mittleren Ton, wo ſie ſpricht wie andere Menſchen auch, es iſt derſelbe, den wir in der Regel zuerſt an ihr kennen lernen. Dieſer mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu ſich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichſten Wechſels der Töne, wie eben der unbeſtimmte Seelenzuſtand jeder möglichen Beſtimmung offener ſteht, als ein ſchon beſtimmter. Auch bei der ausgeſprochenſten Leidenſchaft, wenn ſie nicht Monomanie iſt, zeigt ſich die Leidenſchaft den größten Theil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetiſcher Charakter zum perennirenden Affekte wird. Denn es iſt eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in ſeinen äußeren Höhegraden, vorübergehendſt iſt, und eben ſo die ſubjektive Natur (im Zuſchauer), daß das Gefühlsvermögen wechſelnd an- und abgeſpannt ſein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entſtehen ſoll. Solche mittelgeſtimmte Partieen müſſen eigentlich das Gros der

Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menschen, die sich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargestellt, so erscheint uns durch ein geistiges Analogon von optischer Täuschung, jenes ganze mittlergestimmte Gros, welches nichts Anderes vorstellen soll, als das Allgemeine im Individuum, als der menschliche Durchschnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich ist und irgend unanstößig erscheinen kann, muß man diesen mittleren Zustand eintreten lassen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typisches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen vertraulichen, genirten, vertieften, repräsentirenden, imponirenden ꝛc. Umganges des Geschäfts- und Weltlebens individualisirt ist, so z. B. die Goldleihscene im „Kaufmann", die Scene Wrangel's und Wallenstein's, die Scene der den Lear Suchenden, Mimen des Familien-, des Lager-, Bureau-Lebens ꝛc., ferner ganz allgemeine, so das sich vergeblich Besinnen, über sich selbst Lachen, Uebergänge aus einer Stimmung in die andere, absichtliche und unabsichtliche —, Mimen des Standes, Alters, Geschlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifizirt. Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affekt-Sturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht blos im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit Unseresgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel

der Töne möglich. Dieſer mittlere Ton macht die ruhigeren Zuſtandsbilder, die ſo reizend ſind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und ſtechen gegen das Uebrige ab. Ueberhaupt muß man mit den äußerſten Graden der Affektausbrüche ſparſam ſein, und ſie durch Gehalt, durch Breite, Plaſtik mildern. Die Affekte, die ſympathetiſche werden ſollen, müſſen durch Geſellſchaftlichkeit geſtärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur anderen Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuſchauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an ſich unangenehmen Affekt verſetzt worden iſt, da müſſen wiederum Figuren thun, was der Zuſchauer nicht ſelbſt thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Aerger vom Herzen herunterzanken ꝛc. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit ſich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unſeres Rechtsgefühles Unwillen wenigſtens durch Verſprechen der Schadloshaltung momentan beſchwichtigt. — Kein Menſch, auch der der größten Innigkeit fähig iſt, trägt ſie beſtändig mit ſich; dergleichen iſt, wie auf einem Portrait ein Lächeln, das allmälig zum Grinſen wird. Daß ein Menſch eine beſondere Neigung zu einem Zuſtande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öfteren Wiederkehren dieſes Zuges merken. Der Jähzornigſte hat ſeine ruhigen Momente; ſolche muß auch ſein poetiſches Abbild haben, ſonſt wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternſte kann einmal berauſcht ſein; daß dies nicht ſeine Natur iſt, wird man ſehen, z. B. beim Cäſar im Antonius. Shakespeare hätte die Nüchternheit ſeines Cäſar nicht mehr in die Augen ſpringen laſſen können, als da er ihn in damit

kontraſtirter Situation darſtellte. Dafür ſind viele Stellen in dieſer Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarſtellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Menſch zeigt dieſen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteſte Paradoxus und Freigeiſt denkt über die meiſten Dinge gerade ſo wie Andere. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Dieſem Mitteltone der Charaktere analog iſt ein gewiſſer mittler Ton der Diktion, gleichſam des Charakters des ganzen Stückes nothwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwiſchen Proſa und Poeſie in der Mitte liegt, geſchickt in jeden derſelben überzugehen. Dieſer muß, wie der mittle Ton des Charaktes im Charakter der beſtimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatiſchen Körpers möglich. Daher immer eine gewiſſe Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expanſion in der Darſtellung; dem Weſen der naiven Poeſie entſprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes Einzelne mehr blos angedeutet, und beſonders die Gelenke der Charaktere nicht zu ſehr markirt werden, ſondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß dieſe bei Shakespeare ſo ſtark herausſtehen, das hat ſeinen Grund in der ſchlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausſchreien ließe. Dieſe Gelenke ſind in ganze Auftritte und Scenen ausgeſchwellt, in denen die emanzipirte Poeſie- und Schauſpielkunſt ihre Feſte feiern. — Und mit dem mittleren Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktiſch zunächſt dieſe Bewandtniß: Wie

bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blaſſer, als dunkler angelegt werden, weil dieſer blaſſere Ton leichter vertieft und dunkler gemacht iſt, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, ſo wähle man bei der erſten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Proſa oder der Ruhe, der Heiterkeit näher, als ferner; man erhält dadurch größere Möglichkeit, mannigfaltig zu ſein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor ſich. Der geiſtigen Perſpektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entſprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenſchaften ſich erheben, einen ſtark poetiſchen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabenen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, dieſe Steigerung mit Poeſie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten, und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entſpricht der Grundton des Schauſpielers. Je mehr ſein Ton und ſeine Redeweiſe in den ruhigeren, ſo zu ſagen mittleren Stellen dem Sprachtone und der Sprechweiſe des gewöhnlichen Lebens nahe ſteht, deſto höher kann er den Ausdruck ſteigern, ohne in's Unſchöne zu verfallen. Deßgleichen, je gewöhnlicher die Geſtalt in der Anlage iſt, d. h. je mehr Durchſchnittsmaaß, deſto mehr kann ſie durch Situation und Leidenſchaft wachſen. Das ſtete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält ſeine Kraft für die Steigerungen friſch. —

Gefahren der Reflexion.

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau, von Anſehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verſtandes. Damit hängt der Hang zuſammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, ſtatt ſie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Theile nun zuſammenzufaſſen, zerlege ich ſie von Neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, ſo groß, daß mein Ueberblick nicht mehr die für die Darſtellung weſentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen erſten Verſuchen fehlte, daß der überblickende Verſtand nicht im Gleichgewichte mit Phantaſie und Empfindung ſtand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verſtande wiederum durch Uebung ein lähmendes Uebergewicht gegen jene anderen Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verſtandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein nothwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektirenden Verſtand zu überzeugen. Da nun doch Phantaſie und Empfindung noch nicht ſo geſchwächt waren, dieſe Tyrannei ſchweigend zu erdulden, ſchwollen mir meine Pläne in's Maaßloſe an, und fühlte ich bei möglichſter Cauſalität bis in das Kleinſte hinein, je mehr der Verſtand ſich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menſchen. Ueber dem zweck- und zielloſen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Luſt und Kraft. Es war ein ähnlicher, und doch entgegengeſetzter Irrthum wie der der ſentimentalen Dichter, die ihren eigenen Affekt an die Stelle des Dargeſtellten ſetzen (das Aeußerſte darin

Tell's Monolog, wo der Dichter erregt, und die Perſon ruhig iſt), die Empfindungen, die die Perſon haben ſollte, ſelbſt haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Perſon geben. So ſollten meine Perſonen den Verſtand unmittelbar orientiren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müſſen, in den Vorgang ſelber; der Dialog beſtand faſt aus lauter Beziehungen auf dieſelbe, der Dialog der Perſonen ſollte zugleich eine fortwährende Verſtändigung zwiſchen dem Verſtande des Dichters und dem des Zuſchauers auch über die kleinſten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit dieſen Motiven ſein; während doch hier Totalität ſich an die Totalität des Zuſchauers wenden ſoll. —

Das Sentimental-Schöne.

Warum das Schöne in Schiller ſo ſtark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnſucht, in dem Streben danach beſaß; weil es nicht ſein Eigenthum war, ſein Naturerbe, ſo ſah er es durch das Medium ſeiner Sehnſucht. Und dies, durch das Medium der Sehnſucht angeſchaute Schöne iſt das Idealſchöne. Das Bild nicht, ſondern die Sehnſucht danach iſt ſchön, ſo entſteht das Rührende; dieſe Sehnſucht des nicht Beſitzenden wirkt in ſeinen Zuhörern dieſelbe ſympathetiſch, die es ebenfalls nicht beſitzen. Deßhalb die Wirkung Schiller's ſo viel verbreiteter, als Goethe's, der das Schöne als Naturerbe beſaß, und nur auf die Wenigeren wirken wird, die es in größerem oder geringerem Grade ſelbſt beſitzen. Aber dieſe ganze Wirkung iſt eine ruhigere, wie es der Genuß eines wirklichen Beſitzes iſt, während die Sehnſucht nach

Dem, was wir nicht haben, einen ungeſtümeren und zugleich einen geiſtigeren Charakter zeigt, der ſich zum geiſtigen Rauſche ſteigern kann.

Anforderungen der Phantaſie an die Darſtellung.

— Die Motive müſſen klare ſein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo ſie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und ſchwächt die Dringlichkeit des Moments, da der in's Spiel gerufene Verſtand dem Zuſchauer das Vergrößerungsglas der Phantaſie vom Auge nimmt, und ſeine ſcharfe Brille an die Stelle ſetzt. Der poetiſche Gedanke, der die Empfindung, ſie mildernd, plaſtiſch macht, muß ſchon die Scenen, die der Wirklichkeit am nächſten ſind, ſo zu ſagen ſymboliſiren; dann läßt man ſich auch ganze Scenen gefallen, in denen nur ſymboliſche Wahrheit iſt, z. B. die Werbungsſcene Richards III. um Anna. Deßhalb darf auch die proſaiſche Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Proſa iſt, die Region der Bildlichkeit nicht verlaſſen. Wie viel dieſe Bildlichkeit und der geiſtige Gehalt thut, wird man zu ſeinem größten Vortheile in den Scenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichſt wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Scenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geiſtig concentrirten Phantaſiebilde, ſo zu ſagen zu einem emphatiſchen Gleichniſſe werden. Indirekte Darſtellungsmethode. — Der Affekt hat eine beſtändige Tendenz zum Allgemeinen. Er hat eine gewiſſe Ungerechtigkeit und Rückſichtsloſigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geſchlechte Das Schuld

geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menschenhaß ist so zu sagen ein chronisch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes lieset sich in der ganzen Natur; die Nachtigall singt, der Waldbach rauschet, was der Affekt fühlt. Der Affekt ist daher ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte sagt, z. B. in der Sturmesscene, dann in der, wo er predigen will, sind ganz allgemeine Typen. Verkehrt ist daher die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisirung des schon Individuellen, aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß im Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört. Dies stete Verbesondern des Allgemeinen, und Verallgemeinern des Besonderen geht bei Shakespeare Schritt vor Schritt mit der Darstellung des Verlaufes. Die besondere Handlung selbst und die Charaktere sind eine stete Individualisirung; in den Seelenzuständen und dem geistigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern sich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Prosa leicht die unkünstlerische Illusion zur Folge hat. Wie nun Shakespeare Dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poesie giebt, um immer zu erinnern, was man sehe, sei keine Wirklichkeit, so wird man kaum Eine Scene der leicht peinlich werdenden Art in Prosa bei ihm finden. Ja ein Stück, wie Richard III. hat gar keine Prosa, und der poetisch-allgemeine Ausdruck herrscht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte

auch nur in durchaus poetiſcher Haltung entfaltet werden, ohne von ſeiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde in's Gemeine, Widrige fallen. — Der ſpezifiſche Unterſchied des Shakespeare'ſchen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. blos eine rhetoriſche, iſt der, daß der antike nicht zugleich mimiſche Darſtellung iſt.

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.*)

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern.

Es ist wahr, die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Scenen bei den englischen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom französischen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen, dennoch ist die höhere Illusion und die Idealität des Vorganges, besonders bei reichen Stoffen, und besonders der anspruchslose Schein absichtsloser Natur nur bei ihrer Behandlung der Scenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabsichtliche, die künstlerische Wirklichkeit im Dialoge betrifft, so scheinen mir Shakespeare's nächste Nachahmer, wie Webster ꝛc., in denselben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tieck's Schule begegnet; jenes künstlerische Sichgehenlassen ist kein scheinbares bei ihnen, sondern ein wirkliches, kein Kunstmittel, die ungeheure Absichtlichkeit der Sache selbst äußerlich zu maskiren, sondern sie sehen darin eben die Aufgabe der Kunst selbst; es ist kein dargestelltes Sichgehenlassen der Personen des Gedichtes, sondern des Dichters selbst. —

*) Manuscriptband IV, Heft 5, gr. 4°, 290 Seiten.

Die Schuld der Romantik.

— In Reaktion gegen die Phantaſterei der Romantiker haben wir auf das Verſtändige zu viel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem anderen zu führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verſtand zu ſtärken. In der Schwäche des intuitiven und in der Ueberſtärke des analytiſchen Verſtandes liegt das poetiſche Uebel unſerer Zeit. —

Ueber Leſſing.

Bei Gelegenheit der Minna v. Barnhelm, die ich in dieſen Tagen wieder las, habe ich Leſſing von Neuem bewundert. Die Sage, er ſei kein Dichter, ſollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachſtes Saamenkorn von Stoff ſo auszuſchwellen, daß man beſtändig intereſſirt wird, iſt wahrlich nicht Sache des Verſtandes allein. Dieſer hat allerdings ſein Mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes Einzelnen weiſe unterſtützt, nie geſtört, oder in der Richtung verſchoben. Intereſſant war mir es auch, hier das erſte deutſche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar ſich zum Muſter nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den engliſchen Stücken zu Leſſing's Zeit zu erkennen iſt, und ſolchergeſtalt mittelbar auf unſer deutſches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska ſind Porzia und Neriſſa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert ſehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutſchen Nachfolgern Shakeſpeare's keinen, ſelbſt Goethe nicht, noch weniger Schiller,

der ſich „an dieſem fremden Feuer ſo beſcheiden gewärmt hätte,“ als Leſſing; keinen, der originaler ihm gegenüberſtände, und dabei die Haupteigenſchaft Shakespeare's, die Geſchloſſenheit und Architektonik, wenn auch nur im Kleinen, aufwieſe.

Spannungskünſte.

Was beſonders heut zu Tage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Proſa an, ſo die meiſten Spannungskünſte, beſonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitſpielen. Ein zu merklicher cauſaler Nexus wirkt wie unmaskirte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das ſogenannte Detail leicht in's Proſaiſche ausarten — das gilt beſonders vom pſychologiſchen —, überhaupt Alles, was an den Verſtand appellirt. In der That iſt er nächſt der Phantaſie diejenige Kraft, die bei einem Kunſtwerke am meiſten betheiligt iſt; aber ſein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Wegräumen des Störenden, kurz als ein Negatives ſich beweiſen. Und zwar im Großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicken und Leiſtchen. Nicht einmal objektiv, als dargeſtellter, wirkt er poetiſch. Alle ſichtbare Verſtandesoperation iſt proſaiſch. —

Die Reflexion.

Reflexion hilft zur Idealität, denn ſie iſt ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektiren, ſtellen wir ſie aus uns heraus, wir vergeſſen ſo zu ſagen momentan unſeren Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters

erſcheinen, ſondern als Reflexion der dargeſtellten Perſon, als dargeſtelltes Reflektiren mit dem pſychologiſch-mimiſch-rhetoriſchen typiſchen Zubehör, an deſſen Form, Richtung und ſonſtiger Beſchaffenheit man die Perſon, an der es dargeſtellt wird, erkennen können muß. Die Leidenſchaft handelt nicht allein, ſie reflektirt auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, ſo iſt es die Reflexion der individuellen Leidenſchaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenſchaft und Affekt ſind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entſchluß muß ſeine Kraft von einer dieſer oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Geſinnung iſt, ſo wird ſie nur in demjenigen Menſchen produktiv werden, der der Leidenſchaft fähig iſt. — Ich werde nun Shakespeare, wie die Alten, von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenſtänden im Drama ausſchließen wollte, der würde eben ſo ſehr einer Einſeitigkeit ſich ſchuldig machen, als wer das komiſche Element in der Tragödie durchaus ausſchlöſſe; zumal in unſerem Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts ſein ſoll. —

Shakespeare und Montaigne.

— Merkwürdig iſt die Aehnlichkeit Shakespeare's und Montaigne's im Raiſonnement, das wohl aus der Faſtgleichzeitigkeit, zum Theil aus Bekanntſchaft Shakespeare's mit Montaigne's Werken zu erklären ſein möchte. Auch bei Montaigne iſt die Kühle der Reflexion, welche die geiſtige Geſundheit kennzeichnet; wie er an Shakespeare und die Alten erinnert in ſeinem unerſchütterlichen Fußen

auf Erfahrung und Wirklichkeit. Iſt nicht ein Shakeſpeare'ſches Drama gewiſſermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaigne's? Wie erinnert das 19. Kapitel des erſten Bandes über „Philoſophiren heißt ſterben lernen" an den Hamlet! Das „Reifſein iſt Alles" klingt bei jedem Satze Montaigne's als Refrain in unſerer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „iſt's nicht heut, ſo iſt's morgen" ꝛc. ſind wie aus dieſer Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von ſich geſteht, war dieſe Betrachtung ſeine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieſer Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. ſeine Selbſtſchilderung in den Eſſai's; wenn damit das typiſche Sickſal eines ſo Beſchaffenen in's Licht geſetzt worden wäre. Die Reflexion iſt ja eben im Hamlet die Darſtellung eines Reflektirenden; es iſt ja nicht Shakeſpeare's Reflexion, ſondern die dargeſtellte Reflexion überhaupt. Wie Shakespeare in anderen Stücken andere Leidenſchaften und Seelenzuſtände an einem Menſchen darſtellte, ſo hat er es hier mit der zur Leidenſchaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Uebermaaß von Reflexion und die Abſchwächung der Thatkraft durch philoſophiſches Grübeln den Menſchen zu Grunde richten kann bei den ſchönſten Naturanlagen, bei aller Gunſt des Glückes, ſo muß er eben dieſes Uebermaaß und dieſes philoſophiſche Grübeln darſtellen. Und in der That iſt es nicht Shakespeare's Philoſophie, ſondern Hamlet's, oder wenn man will, Montaigne's. Shakeſpeare iſt nicht ſelber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Fauſt und den Wallenſtein, d. h. Shakespeare iſt der Spiegel ſeines Jahrhunders, Schiller

und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An seiner Einseitigkeit scheitert der Held, er ist ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schicksal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweiset. Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt nothwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken, wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten, oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie, und schützen uns zugleich vor ihrer Uebermacht. Reflexion ist es, wodurch wir sie steigern und schwächen können. Sie ist darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabsichtigt, zu verstärken, und zugleich das Mittel, sie nicht so stark werden zu lassen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunstwerkes unbedingt nöthig ist. Sie ist nur da am unrechten Orte, wo sie das Kalte noch kälter, das Flaue noch flauer macht, dann, wo sie auf das schlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will und der Dichter uns überall seine Reflexion giebt. Wo sie eine dargestellte ist, da ist sie poetisch berechtigt. Es ist damit wie mit der Rhetorik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleisch des Dramas bleiben, und die Rhetorik seine Haut, aber beide müssen dramatisch sein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenschaft, Affekt, Kostüm ꝛc. modifizirt, die Reflexion und die Rhetorik der Natur, d. h. beide dürfen nicht Rohstoff sein, vielmehr poetisch-dramatisch repro-

duzirt. — Der Individualismus kann keine beſſere Arzenei, kein beſſeres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weiſe wie bei Montaigne, wo ſtets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem ſelbſt gemachten Ideale, wo alſo die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo ſie ſich unter den Durchſchnitt ſubſumiren. Montaigne ſtellt nicht ſowohl eine poſitive Norm auf, vielmehr räumt er die faſche hinweg; auch iſt ſeine Art der Betrachtung mehr anthropologiſcher als pſychologiſcher Natur, und beſonders vergißt man darüber die ſteife Syſtematik, die dem Poetiſchen am meiſten hinderlich iſt. —

Reflexion.

Schon Goethe hat die verſchiedenen Philoſophieen der Alten als Repräſentanten typiſcher Vorſtellungsarten, Neigungsrichtungen und Lebensanſchauungen charakteriſirt. So gründet ſich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen ſcheint, ſondern aus Leidenſchaft; was Leidenſchaft im Ehr- oder Herrſchſüchtigen ꝛc. wirkt, das beſchönigt Reflexion. Der Menſch ſucht ſeine Leidenſchaft mit Reflexion Anderen plauſibel zu machen, und ſich ſelbſt, weil ihm dies eine Bürgſchaft iſt für die Meinung Anderer. Wunderbar iſt es, daß der Menſch auch in Meinungen durch Geſellſchaft, durch Beiſtimmen und Gutheißen ſich geſtärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenſchaft, iſolirt ihn, aber erſt mit der That, durch welche die Iſolirung ſich darſtellt, wo er gleichſam ein Einzelner iſt, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er ſich von der Ge-

meinſamkeit, dem Mittelſchlächtigen der Menſchen; nun aber fühlt er, daß ſie ſich von ihm entfernen müſſen; in der That ſagt er ſich von der Gemeinſchaft los, nach vollbrachter That ſagt die Gemeinſchaft ſich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Iſolirung, und ihre Herausſtellung — als Thatſache — in die Handlungswelt, iſt der Beginn völliger Iſolirung. Es iſt eigen: die eigentliche Individualität, das Andersſein als der Mittelſchlag, iſt bei Shakespeare bis zur vollzogenen Schuld; dann reagirt in dem Helden ſelbſt der Mittelſchlag; er muß zu ſeinem Schmerz wahrnehmen, daß er im Ganzen und Großen doch auch nur Mittelſchlag iſt; als Individuum wird er ſchuldig, als Mittelſchlagsmenſch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, ſeiner Zeit das Spiegelbild ihrer Geſtalt zu zeigen; von dieſer Art iſt das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania ſeiner Nation zeigt. — Der Stoff iſt allgemeinſte Reflexion, die Form nur individualiſirt ſie. — Das unterſcheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller, wie abſichtlich, die Form mehr rhetoriſch im eigentlichen Sinne, als mimiſch-rhetoriſch iſt. Er mag nicht, daß eine ſeiner Reflexionen verloren gehen ſolle, ſie ſtehen in ſeiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefſinnigſte nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle in der Fluth des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Perſonen machen die Reflexionen, die jeder Andere an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zuſtand, in dem ſie dieſe allgemeinſten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerſter Allgemeinheit der

Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schiller's Personen reden, — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethe's Tasso ꝛc. Die Personen Shakespeare's dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stylisiren; die Shakespeare's sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigene Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Ueberall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Citat sogleich in den gebildeten Verkehr, als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke, blinkend und locker im Gesteine, so daß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann, und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblichem Golde mit davon zu tragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes. Der Zuschauer muß die eigene Kraft in Bewegung setzen, freilich auch den Hebepfennig besitzen, und die bewachenden Geister und Schrecken besiegen, um den ungeprägten Schatz zu

heben, der ihm nichts nutzt, wenn er ihn nicht selber stempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schiller's idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derselben immer auf Würde, Repräsentation, d. h. Anstand herauskommt. — In Folge des Widerspruches der gesetzten Aufgabe mit der Natur des sich die Aufgabe Setzenden läßt Shakespeare gern seinem Helden den Zustand aufzwingen, welcher mit seinem Wesen im stärksten Kontraste steht. Der König in jedem Zolle, der geborene Gebieter muß betteln, der Betrübte scherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltsam sein (Brutus), der Redliche falsch (Pisanio, Isabella), der Melancholiker und tiefst Getroffene muß Possen reißen, — der Mensch, der die Arglosigkeit selbst ist, muß in Eifersucht wüthen (Othello), der Ascet wird von sündiger Begier gepackt (Maaß für Maaß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern ꝛc. —

Die Elektra des Sophokles.

Welch' wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und anderen Neueren, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier unendlich gewaltsamer ist. In jener Rede der Antigone läge der Schlüssel zum idealen Wesen des Weibes, wenn sie hieße: nur mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da, oder zu lieben und mit zu hassen bin ich da, d. h. aus

Liebe mit zu haſſen; im Haſſe der bloße Gefährte, im Lieben aber die Erſte. Die Schwäche, wo es dem Gewaltſameren gilt, dem Wehethun, dieſe Mannesſchwäche iſt des Weibes Stärke. Chryſothemis würde auch ſtärker haſſen, ſo ſtark wie Elektra, wenn ſie ſo ſtarker Liebe fähig wäre, wie es Elektra iſt. Es wäre gewiß intereſſant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsſcene zwiſchen Chryſothemis und Oreſt gegeben hätte; wir würden ſie auch da weniger leidenſchaftlich geſehen haben; gewiß hätte ſie in dem Maaße der Schweſterfreude, deſſen ſie fähig, die Gefahr nicht vergeſſen, und ſie würde den Oreſt gewarnt haben, wenn es nöthig geweſen wäre; aber ihr gegenüber hätte Oreſt die Stärke behalten, ſeine Maske fortzuſpielen; wo nicht, ſo würde ſie gewarnt haben über Noth, weil ſie die eigene Gefahr nicht vergeſſen hätte. Die Wirkung des Stückes iſt wunderbar calculirt. Wie hat Sophokles den Zuſchauer all Das wünſchen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich iſt die Stimmung. Für die Klytämneſtra und den Aegiſth iſt durchaus nicht die mindeſte Sympathie erregt, ſo daß etwas davon dem Nemeſisgefühle in die Quere käme. Freilich macht dieſe Art der Behandlung, die ſich auf Darſtellung der Kataſtrophe einſchränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat ſie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythus. Auch die Aehnlichkeit der Dialogführung in der Scene Oreſts und Elektras mit den Werbeſcenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereis etwas von Shakeſpeare; dieſe Auslebeſcenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poeſie des Charakters weſentlich ſind — wie eben die Erkennungsſcene —

ſind ganz im Geiſte Shakespeare's. Wir mußten ſehen, wie dieſe Elektra liebt, um die Schönheit ihres Haſſes zu verſtehen; ſonſt war dieſer Haß unſchön und unſere Theilnahme löſte ſich von ihr ſelbſt los. Shakespeare und Sophokles ſind wirklich Zwillingsbrüder; Shakeſpeare'n unterſcheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivetät der alten Welt mit dem geiſtigen Reichthum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur ſo nahe blieb wie Sophokles, das iſt bei ihm ein größeres Lob. Nach der Erkennungsſcene ſteht Elektra erſt als geſchloſſener Charakter vor uns, und zugleich ſehen wir doch, daß dieſer kein abſtraktes Geſpenſt iſt; ſie hat nun einen Kern, der iſt: Energie, mächtige Leidenſchaftlichkeit; aber ſie iſt nun auch nicht eine perſonifizirte Leidenſchaft: „Haß". Sie iſt der Liebe ſo zugänglich, als dem Haſſe; ja, was mehr iſt, und worin eben die ideale Schönheit liegt: ſie würde nicht ſo gewaltig haſſen, wenn ſie nicht ſo gewaltig liebte. Denn ihr Haß entſpringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von ſeinen Mördern verhöhnten Vater, und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß ſie der eigenen Leiden mit gedenkt, das macht ſie nur menſchlicher; aber man thue die Erkennungsſcene weg, und dieſes Gefühl der eigenen Leiden wird vorſchreien und die ideale Weiblichkeit, das was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgeſellin — wie in dem altteſtamentlichen: ich will ihm eine „Gehülfin" machen — charakteriſirt, dieſe ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu ſehr die unverſöhnlich ihr perſönliches Leid Hegende, die Rachſüchtige ſehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung ſich zuzieht. —

Das Spartaniſche.

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienſern, die Alles im ſchönen Scheine, ſchöner Form, auch in der Rede geſucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptſächlich bezweckte, ein richtiges, praktiſches Urtheil über Perſonen und ihr Thun, bei dem Jünglinge, ja ſchon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies Letztere zielt Shakespeare in ſeinen Tragödien vor Allen, und ſein Studium bringt darum praktiſchen Nutzen, während Schiller in den ſeinen das Vermögen des praktiſchen Urtheils durch Verwirrung ſchwächt zu Gunſten des athenienſiſchen ſchönen Scheines.

Das Verbergen der Maſchinerie. — Schuld und Charakter.

Wie flüſſig iſt bei Shakespeare der Vorgang, in welchen faſt unmerklich die Handlung eingelaſſen iſt, wodurch wir ſie mit erleben, wir wiſſen nicht, wie? Wie iſt es ihm gelungen, die Blumenſtiele dem Auge zu verbergen, ſo daß der Kranz nur aus den Blumen ſelbſt zu beſtehen ſcheint. Wie ſind ſo gar keine Anſtalten ſichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebeſcenen der intereſſanteſten und amüſanteſten Art. Jene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in anderen Stücken mehr oder weniger die Maſchinerie ſehen laſſen — wie iſt im Shakespeare keine Spur davon! Leſſing ſagt: „wo wir viel nachdenken müſſen, können wir wenig fühlen"; deßwegen räth er dem Trauerſpiele eine einfachſte Verwickelung an. Die Shakespeare's ſind auch wirklich in dieſem Sinne einfachſt. — Er operirt mit den einfachſten, allgemeinſten, primitivſten Motiven. —

Seine Verknüpfung ist immer das einfachst-nothwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-nothwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts Anderes, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas Anderem, als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird so zu sagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedene Weise gewonnen, läßt sich charakterisiren, dort als ethisch-psychologische Nothwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein anderer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier, könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine etwas andere zu sein; diese Aenderung könnte pragmatisch eben dieselbe Musterhaftigkeit haben; aber, so oder so — der Ausgang folgte nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors. —

Philosophische Dramaturgie.

Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen, ja, ich möchte

ſagen, in eine gewiſſe Anrüchigkeit gekommen. Seitdem ſind die Leſedramen aufgekommen, d. h. ſehr gebildete epiſche und lyriſche Gedichte oder Gemenge aus Beiden, mit abgeſetzten Reden und darüber geſchriebenen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes ſeltſam mit der Bildung der Perſonen und ihrer Sprache ſtreiten. Ein rhetoriſches Rechten von Geſichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegoriſchen Weſen hiſtoriſche, d. h. individuelle Namen führen. Sonſt verlangte man z. B., daß der tragiſche Held den ſinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweiſet, er habe die philoſophiſchen Erforderniſſe zum tragiſchen Helden; ſonſt mußte ſeine Schuld ſinnlich in die Augen fallen, und das aus derſelben folgende ebenſo ſinnlich dargeſtellte, und durch die Rhetorik der Seelenzuſtände ſympathetiſch mitgetheilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweiſen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deßhalb nicht ohne Grund ſei, Leiden zu empfinden, alſo auch wohl welche empfinde, wenn er ſie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der philoſophiſche rechte Held gar nicht ſinnlich, d. h. perſönlich im Stücke vorkomnt, genug, wenn ſich durch Reflexion nachweiſen läßt, daß eine Perſon, von der zuweilen darin geſprochen wird, die philoſophiſchen Erforderniſſe zu einem tragiſchen Helden beſitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unſichtbarer Held?

Dramatiſche Diktion.

Sonſt meinte man, was lyriſch oder epiſch ſchön an der Sprache ſei, ſei noch nicht dramatiſch ſchön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit, ſo zu ſagen durchſchnittlich erſcheinen laſſen könne, ſo müßten die Perſonen, in denen alſo dieſe Zeit dargeſtellt würde, auch in der Rauhheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit ꝛc. der Sprache die Aufgabe dieſer Darſtellung löſen helfen. Ebenſo habe jeder Seelenzuſtand ſeine gewiſſen mitunter unſchönen Züge, ſtammelnde, wie Eisgang praſſelnde oder einſilbig-verſagende Sprache. Ja man meinte, das Säuſeln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontraſt ſo lieblich, und könne ununterbrochen einſchläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gekrache brechender Bäume ſei ein nothwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu laſſen. Im Epos mögen die Perſonen immer ſchön reden, denn ſie reden nicht ſelbſt, ſondern der Dichter erzählt uns, was ſie reden, ihre Aeußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieſes möge immer ſich ſchön zeigen, das könne ſeinem Gedichte nur zugute kommen. Das lyriſche Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, ſchon um ſeiner Kürze willen. —

Leſſing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweiſe im Drama die ſchönſte ſei, echt realiſtiſch: jedesmal die treffendſte iſt die ſchönſte. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abſtrakt-philoſophiſcher, kein idealiſtiſcher, ſondern ſo rea-

liſtiſch, wie der Leſſing's. Er beruhte ganz auf der ſinnlichen Erſcheinung. Da ihre Theater von ſo ungeheurer Größe, ihr Publikum ein ſo zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, ſo mußte man auf Mittel denken, die Geſtalt zu vergrößern und den Sprachton zu verſtärken. Es wurden Masken nothwendig und lange, groß geworfene Gewänder. Mußte das Geſicht regungslos bleiben, ſo war es beſſer, man machte es ſchön, als häßlich. Wenn nun die redende Perſon kein wechſelndes Mienenſpiel zeigen, keine feinen, kleinen mimiſchen Züge anwenden konnte, warum ſollte die Rede einen Mienenwechſel haben und feinere mimiſche Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen geweſen, Rede und ſichtbare Erſcheinung in ſo ſtarkes Mißverhältniß zu ſetzen. Shakespeare ſchrieb nicht für Masken, nicht für die koloſſalen antiken Theater. Seine Sprache iſt daher durchgängig mimiſch, nie erſtarrt ſie zur Maske, aber ein jedes Stück hat ſeinen beſonderen Maaßſtab für die Größe und Stärke oder die Feinheit ſeiner einzelnen Züge, für die Jähheit und Allmäligkeit der Bewegungen. Jede ſeiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollſtändige Uebereinſtimmung und Verhältnißmäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear iſt, wie im Macbeth, wie in der Kompoſition kein kleines Motiv, ſo auch in der Sprache kein fein- und klein-mimiſcher Zug. Alles iſt typiſch groß und gewaltig. Seine rhetoriſchen Figuren ſind immer pſychologiſch-pathologiſch-mimiſche Figuren. Wenn ich Schiller's Ueberſetzung des Macbeth betrachte, ſo habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft, — denn die charakteriſtiſch-geſtikulirende Sprache iſt die dramatiſche — einen ähn-

lichen Eindruck, wie wenn uns ein Ueberſetzer ſtatt der poetiſchen Inverſionen die logiſche Wortfolge und den gemeinen Menſchenverſtand jener charakteriſch-leidenſchaftlich-ſchwungvollen Rede gäbe. Ja ſelbſt ſeinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tieck'ſchen Ueberſetzung „ich habe mit dem Grau'n zur Nacht geſpeiſt" mit Schiller's Wiedergabe: „ich hab' zu Nacht gegeſſen mit Geſpenſtern." Auch Schlegel hat zuweilen die dramatiſche Sprache Shakespeare's in die eines ſogenannten Leſeſtückes umgeſetzt, z. B. O that this too, too solid flesh would melt! „Zerſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch!" Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleſer beim Thee wird dieſe Ueberſetzung die bequemere zum Sprechen ſein; dem Schauſpieler aber, der voll iſt von dem Affekte, den er darſtellen ſoll, wird ſie zu ſchwach ſein, eben um des milden Fluſſes der Worte willen, da der Affekt des Aergers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende ſuchen. Spricht er die treuere Ueberſetzung: „o daß dies zu, zu feſte Fleiſch zerſchmölze", ſo wird es ihm leichter fallen; noch beſſer, wenn er das „zerſchmölze" noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Leſeſtück wird für die Reflexion, für lyriſche und epiſche Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anſchauung gedichtet. In dieſer müſſen die Kontraſte ſinnlich wirken. Es nach Dem zu beurtheilen, was davon ſich aufſchreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirkſam iſt, heißt einen Leichnam kritiſiren. — Wer beurtheilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurtheilt man Dramen, ohne ſie aufgeführt geſehen zu haben.

Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Theil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geschöpfe die Haut, den Umrissen die Farbe selber hinzu. Das büßt sich nun bei einer Aufführung; solch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Lesen und den halben bei der Darstellung. Wäre unsere Kritik eine echte und gerechte, so würde sie nicht das eine Gedicht, das sie fertig und das andere, das sie erst halb fertig sieht, über Einen Leisten beurtheilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurtheilt sie nach dem abstrakten Maaßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maaßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurtheilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsere Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rhetorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den anderen Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsere heutige Kritik freut sich über lyrische und epische

Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatiſche Schönheiten im Drama für den echten Geſchmack ſchön ſind. Ja, ſie läßt ſich von Tendenzen beſtechen, die in eine politiſche Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemiſche Publiziſtik gehören. Allem dieſem gegenüber iſt es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poeſie und Schönheitsſinn erſcheinen wird. Gleichwohl habe ich mir es feſt vorgeſetzt, und ſchon Manches den unterirdiſchen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeſchmacke, aber gegen mein Gewiſſen gelungen war. Nicht als ob ich abſichtlich gegen mein Gewiſſen gehandelt hätte, ſondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit überſehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt iſt uns im Drama aufgethan, eine ganz andere, als in der wir leben, aber eine eben ſo in ſich übereinſtimmende, und noch mehr mit ſich übereinſtimmend erſcheinende, weil wir ſie vollſtändiger überſehen.

— Bei allen Shakespeare'ſchen Frauengeſtalten, auch in ſeinen Tragödien, iſt zu bemerken, daß ſelbſt das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verklärt iſt, wie eine gewiſſe Kühle, eine ſchöne plaſtiſche Ruhe in ihnen iſt, die es nie zu der gewaltſamen Aufregung der Gemüthskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abſchied giebt. Wahr iſt es, die Porzia würde ſich nicht in ſolcher beſcheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darſtellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen wäre. Wie wunderſchön iſt die Desdemona in den ſchrecklichſten Auftritten; es iſt da etwas von Betäubtheit durch die Dinge,

die ihrer Natur ſo fremd, gleichſam unglaublich ſind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Weſen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewiſſes Maaß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenſchüſſen a tempo nur wie einen einzigen ſtärkeren Flintenknall vernimmt, ſo wandelt ſich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen ſchmerzlichen Traum. In der ſüßen Natur wird ſelbſt der Schmerz ſüß, und ſo wirkt er auf uns ſympathiſch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation ſo ſtark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteriſtiſche darüber verlören. — Die Beſcheidenheit der Natur in ſeinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperſon iſt. —

Künſtleriſches und philoſophiſches Artheil.

Die Antigone kann ein Beiſpiel geben, wie künſtleriſches und philoſophiſches Urtheil auseinander gehen. Der Philoſoph ſieht froſchkalt über Geſtalt und Alles, was Darſtellung heißt, weg; ihm iſt es nur um die ſogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philoſophiſchen Intentionen. Ihm muß das Lebende erſt zur Leiche werden. In ſeiner chemiſchen Retorte verflattert die Poeſie, und beſonders das eigentlich Dramatiſche iſt für ihn nicht vorhanden. — Wie ſorgſam iſt Shakespeare, daß im Romeo weder die Aeltern, noch Tybalt, noch Merkutio, noch Paris einen Bruchtheil von unſerer Theilnahme den Helden entziehen. Wie dämpft er abſichtlich den Eindruck Cäſar's auf den Zuſchauer. Wie iſt im Macbeth vermieden, ein bleibendes Mitleid

für einen Anderen zu erregen, wie ſchnell geht die milde Geſtalt Duncan's vorüber, wie ſehr iſt es vermieden, für ſeine Söhne zu intereſſiren. Dagegen im Richard, wo uns der grandioſe Böſewicht in grauſender Bewunderung ſeiner eiſigen und eiſernen Kraft des Begehrens intereſſiren ſoll, hier durfte für Andere etwas Mitleid erregt werden, weil dieſes jene Grandioſität der Richardsgeſtalt erhöht. In dieſer Beziehung iſt Sophokles wie Shakespeare. Nur in der Antigone treffen wir auf eine Ausnahme von dem Geſetze der Einheit der ſympathiſchen Mitleidserregung und nicht zum Vortheile des Stückes. Daß die Philoſophen davon anders denken, darf nicht befremden, weil ſie alle Unbefangenheit in ſich ertödtet, und ihre Anſchauungsorgane ſyſtematiſch abgeſtumpft und verdorben haben. Das Lebende iſt nicht für ſie; der Schmetterling iſt ihnen nur an der Nadel intereſſant. Umgekehrt wie von Chriſtus geſagt wird, er ſei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen ſie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr ſie Intentionen finden, deſto beſſer; dieſe kritiſiren ſie, ob dieſe Möglichkeiten zu künſtleriſcher Wirklichkeit geworden? was verſtehen ſie davon, was geht es ſie an? Dem Künſtler iſt nur die Darſtellung etwas: der Künſtler fragt: wie viel iſt dargeſtellt? wie iſt dargeſtellt? zweckt Alles auf eine einzige, genau beſtimmte Wirkung? Iſt Ein Zweck da, und alles Uebrige Mittel? Streitet keines gegen den Zweck? lehnt ſich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philoſophen aber machen Zuſammenſtellungen der beſtconditionirten Organe aus verſchiedenen von ihren Lehrern ſecirten Leichnamen, ein Werk, wie das der Hexen im Macbeth: Sprache lyriſch, Kom-

position epiſch, Charaktere ſhakespeariſch, Handlung nach der franzöſiſchen Art ꝛc. —

Viel Lärmen um Nichts.

An „Viel Lärmen um Nicht“ habe ich wieder ſo recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitirt und individuell iſt die Situation, mit der das Stück beginnt; wie ſchlank und ungenirt von Außen bewegt es ſich aus ſich ſelbſt. Wie einfach ſind ſelbſt die Charaktere, und man kann ſagen, wie gewöhnlich. Der einfache Reiz derſelben liegt in dem Kontraſte der heiteren Hauptfiguren und der ſo ernſten Situation, in die ſie gerathen; das iſt auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach iſt dies Alles! Dieſer Benedict und Beatrice, wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldenthum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menſchen, denen das Herz an der rechten Stelle ſitzt. Solche Menſchen giebt es überall. Ebenſo die Uebrigen. Wie iſt dieſer Gouverneur eben nur ein Vater, wie es die meiſten wären, ſo ganz ohne alle Abſonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nöthig; Alles erklärt ſich ſelbſt, ja es iſt ſo einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es iſt, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonato's, wie der übrigen Perſonen liegt darin, daß ſie ganze Menſchen ſind, nicht bloße Leidenſchaften oder Intentionen. Der Ernſte iſt nach ſeinem Maaße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heiteren eben ſo ernſt. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den Anderen unterſcheidet, iſt nichts, als daß er eben alt iſt und die Anderen jung. Er nimmt ſeinen Theil daran,

wie ein Alter, nicht wie ein junger Burſch. — Das Alles wird erſt durch die Kompoſition der beiden Hauptſtämme möglich. Die Miſchung beider Stimmungen iſt es, was die Handlung und die Perſonen zu ganzen Menſchen macht. Auch in dem Holzapfel ꝛc. iſt dieſe Miſchung, doch anders; die Charaktere ſelbſt und ihr Reden und Thun iſt komiſch; ihnen aber iſt es damit großer Ernſt. Dazu wirkt dieſe Kompoſition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der Eine ſich auslebt, werden die kleineren Daten, die Vorbereitungen des Anderen uns unmerklich zugeſpielt. So helfen ſich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menſchenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf Einen Zweck gerichtet iſt. Die Perſonen ſind ſo ganz und gar nichts weiter, als was ſie für die Handlung ſein müſſen.

— Es iſt überaus weiſe, daß Shakespeare weder dem Benedict noch der Beatrice eigentliche Ueberlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menſchen aus ihnen gemacht hat. Sie ſind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; ſolche wilde Zungen findet man überall. Hätte er ſie mit mehr Geiſt ausgeſtattet, wie mancher andere Dichter zu thun verführt worden wäre, ſo würde ihr Fang und die Art, wie ſie gefangen werden, uns ganz und gar ungläubig finden. — Wie ſchön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsſcene ſchon wiſſen, der Betrug müſſe herauskommen. Wie ganz anders, ja tragiſch müßte dieſe Scene ohne dieſes wirken und das ganze Stück in ſeiner Totalwirkung zerſtören. Wie verhältnißmäßig kurz iſt die Beſchimpfung abgethan, wie weit länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemüthsbewegung Leonato's.

Wie ſchön iſt das Zuſammen des alten Neckſpieles in Benedict und Beatrice mit ihrer ſchmerzlichen Theilnahme an Hero. Es erhöht der ſchöne Antheil an Hero die Beiden und bringt ſie unſerem Gemüthe und unſerer Achtung näher. Das Poſſenhafte wird ſo vermieden. —

Zu Hamlet.

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der hiſtoriſchen Nebenumſtände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er iſt auf dem Abwege unſerer Kritiker, welche Verbeſſerer ſelbſt wahre Hamlete ſind, die durch zu genaues Bedenken aller Umſtände um ihren Zweck kommen. Denn dieſe Nebenumſtände ſollen für ſich gar nichts wirken, ihre Sammlung in Einen rückt ihn zu ſehr in den Vordergrund, es entſteht die Gefahr, daß dieſer einen Theil des Intereſſes, der Spannung auf ſich zieht. Er ſpielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das ſoll er aber durchaus nicht. Wir ſollen nie daran denken: wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakespeare's Kompoſitionen ſind weſentlich Gruppirung, möglichſt enge Gruppirung, weil die Wirkung ſonſt eine extenſive, eine epiſche wird — bei ihm ſind freiſtehende Menſchengeſtalten um das ethiſche Centrum gruppirt. —

Dichter, Schauſpieler und Zuſchauer.

— — Am dramatiſchen Kunſtwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauſpieler, der Zuſchauer. Im Innern des Zuſchauers erſt entſteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauſpielers und ſein eigenes Zuthun das Kunſtwerk. Seine Sache iſt,

die unbefangene Menſchennatur in ſich wirken zu laſſen; des Dichters Sache iſt, Schauſpieler und Zuſchauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurtheilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er als Schauſpiel aufgeführt, gedacht, haben müßte; wenn man, wie gewöhnlich geſchieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leſer kritiſirt. Die meiſten Kritiker ſehen das für das Kunſtwerk an, was auf dem Papiere ſteht, die Zeichen, die den Geiſt beſchwören ſollen, für ihn ſelber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabſichtigt, zu erreichen, ſondern auch jede andere zu verhindern wiſſen, die er nicht will. Er muß ſorgfältig vorhergeſehen haben, daß ſeinem Helden, denn in dieſem muß zunächſt das, was im Stücke wirken ſoll, alſo das Stück ſelbſt zur ſinnlichſten Erſcheinung kommen — keine andere Figur über den Kopf wachſen kann; auch der virtuoſe Schauſpieler darf nicht im Stande ſein, dem von einem guten Schauſpieler geſpielten Helden etwas von dem Intereſſe, welches der Dichter beabſichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt, als der Held, ſo iſt dies ein Beweis, daß der Dichter ſeine Kunſt nicht verſteht oder ſie nicht, wie er ſollte, angewandt hat. Es iſt das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Ueberhaupt ſind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere ſteht, iſt wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt iſt, deren einzelne Farben, wie ihre Verbindung durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten ſtehen ſollen,

müſſen anders in den Verhältniſſen behandelt werden, als andere, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet ſein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am ſtärkſten, wie ſie auf dem Theater ſtattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verſchwinden davor. Daher verlangt künſtleriſche Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgeſetzter, ſo zu ſagen paſtoſer und hervortretender, als z. B. im lyriſchen Gedichte, weil dies andere Bedingungen, daher eine andere Art der künſtleriſchen Wahrheit hat. Daſſelbe gilt von den anderen Erforderniſſen. Ich kenne nur Einen dramatiſchen Dichter, in dem der Gedanke ſeines Einen Zweckes ſo überall gegenwärtig und wirkend ſich zeigt, bei welchem die Kompoſition ſo vollſtändig aus demſelben hervorgegangen iſt, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozeſſes, der ſich ſelber vollzieht, und verſtehe daher nicht, wie Shakespeare in der Kompoſition nicht muſterhaft ſein ſoll. Nun, wenn Shakespeare nicht, wer ſonſt? Bei jedem anderen Dramatiker ſehe ich überall die Mittel unter ſich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwiſchen oder verfälſchen, am Ende eine falſche oder gar keine dramatiſche Wirkung. Nun, einen größeren Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatiſch wirkt. Und das wird meiſt der Fall ſein, wo der Verſtand ſich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Muſeum, jeder Zollgroß Fleiſch iſt allein beſehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleiſches ſieht ihm ähnlich; deſto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im Ganzen geſehen hilft jeder

einzelne Zoll mit zur Täuschung durch das Ganze, wie er seine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunstwerk soll eine andere Wahrheit anstreben, als die künstlerische Wahrheit, die seiner besonderen Gattung zukommt. Die Verstand ist die vorzugsweise epische Kraft; in der Kunst des Dramas, namentlich in der Tragödie darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken voraussehen und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unseren Glauben gefangen nehmen und das Einzelne seine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakespeare's künstlerische Wirkung liegt besonders im Dialoge; wenn der Vorgang selbst springt, so thut dies nie während einer Scene der Dialog; hier ist immer scheinbar eine behagliche Vollständigkeit und ein natürlich-ungetriebener Gang. Darin mit liegt die plastische Ruhe. In seinem Dialoge wird uns die Geschichte selbst und das Wesen der Personen zugespielt, wir wissen nicht, wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunst einen reichen Stoff zusammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß. — Wie wenig sind seine Gespräche gedrängt. Im Dialoge ist so zu sagen die konservative Macht der Shakespeare'schen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichthum zu drängen; stets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur scheinbar reichsten Gestalt zu treiben. Das Wesen seiner Ausführung im Dialog ist stets Umschreibung, mit Parentheſen; hier paart er plastische Ruhe und Reichthum an innerem Gehalte und äußerer Natur. Seine Kunst ist hier, das an sich Einfache, was mit zwei Worten zu sagen wäre,

zu dehnen; aber auf so interessante und amüsante Art, daß die Dehnung selbst uns mehr fesselt, als was er uns mitzutheilen hat. Nicht was sie uns, sondern wie sie es uns sagen, ist ihm die Hauptsache. — Seine Zwischengespräche und Zwischensprecher sind, von technischer Seite betrachtet, dasselbe, was der Chor der Griechen war. Dieser ernste, reflektirende oder komische und witzelnde Chorus ist das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortschreitender technischer Ausbildung sich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher prosaischen Künstelei, dies kann das Wegwerfen des griechischen in der tragédie classique, des Shakespeare'schen im modernen französischen Schauspiele zeigen. Am künstlerischesten hat Shakespeare diesen Chor emancipirt, doch zweckmäßigst untergeordnet, in der Glosterpartie des Lear. Hier und besonders im Hamlet steht er nicht mehr äußerlich, sondern er ist ein nothwendiger Theil der Gruppe um den Grundgedanken. — — Eine Rede ist um so poetischer, je weniger sie Konventions-, Uebereinkunftsausdrücke und je mehr sie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakespeare viele psychologisch-pathologische Momente unbewußt symbolischer Natur erfunden, z. B. Othello: „sieh', so blas' ich meine Liebe in alle vier Winde." Dies Blasen der Verachtung, gleichsam als Brechen des Stabes über den Verurtheilten. —

Troilus und Cressida.

Troilus und Cressida wieder gelesen. Wie ist dieser Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Cressida ein

lüsternes, aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte, immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz, — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen Geschichte macht, die jeder Mensch an sich oder Anderen, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in so extremer Quantität. Den Gesprächen glauben wir die Menschen, den Menschen ihr Handeln. Seine Methode ist auf das Wesen der Phantasie gegründet. Er fügt außen die Züge zusammen, allmälig und unmerkbar, die wir als die Theile einer Totalvorstellung schon innerlich beisammen haben, daher überrascht er uns nur, insofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollständigen Befriedigung. Welcher Mensch ist nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er sich glauben machen will, er werde es noch können, und das Handeln hinausschiebt, und doch deßhalb sich tadelt. Was Hamlet ist, sind wir zu oft selbst, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er ist es ganz mit demselben Darum und Daran, was er ist, wie wir es sind, wenn wir es sind. — Alle seine Dramen bestehen aus Gruppen von ganzen typischen Zubehören, die zusammen nur ein größeres typisches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem historischen

Sagen- oder Novellenſtoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt iſt oder vielmehr das Ganze als eines von jenen Dingen zu geben, welche wir ſelbſt erlebt haben; uns ſichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkoſtümirten Geſtalt durch dieſelben Glieder, aus denſelben Gründen und auf dieſelbe Weiſe geſchieht, wie bei uns; daß die Geſtalt Fleiſch von unſerem Fleiſche, Bein von unſerem Beine, daß ſie ein Menſch iſt, wie wir. So, wer iſt nicht ſchon oft Macbeth geweſen, wenn auch in unendlich kleinerem Maaßſtabe? Wer hat nicht all das an ſich erlebt, was Macbeth, wenn auch in ſo viel kleinerem Maaßſtabe, doch genau in derſelben Folge und Proportion und demſelben Darum und Daran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es bereuten und doch fortgetrieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir ſehen die Natur unſeres eigenen Weſens, unſeren Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsſpiegel ſähen, unſere Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein anderes Weſen, und doch als uns ſelbſt anerkennen müßten. — — Es giebt, wie Menſchen, ſo auch Geſpräche, die nur durch ihre Form intereſſiren und gefallen, abgeſehen von ihrem Inhalte, ja wohl trotz ihres Inhaltes. Shakeſpeare, der immer zugleich amüſirt, iſt reich an ſolchen amüſanten Geſprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typiſcher Geſprächsmimen vor. Aehnlich iſt es mit den Witzgefechten, und es iſt eine große Albernheit, wenn die betreffenden Scenen bei Shakespeare aus der Sitte ſeiner Zeit erklärt werden. Die beſondere Form derſelben iſt in der Zeitſitte gegründet; aber die Sache ſelbſt exiſtirt heute noch eben ſo, wie damals, und wird

existiren, so lange Menschen noch heiteres Behagen bis zum Uebermuthe empfinden. Unsere heutigen Witzgefechte haben allerdings meist etwas Banales, Geistloses und Dünnes, wie unsere Tracht; man müßte sie allerdings für das poetische Drama geistvoller und plastischer machen, aber das ist ja mit allen Requisiten des poetischen Dramas so; in der Dünnheit und Geistlosigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künstlerische Wirklichkeit, d. h. eine geschlossene, geistvolle, plastische zu schaffen. — Aeußerste Gewandtheit im Dialoge ist ein Haupterforderniß eines Dramatikers. Die glücklichsten Intentionen sehen wir am Mangel daran scheitern. —

Dramatisch ist das moralische Urtheil oder weiter genommen, das praktische Urtheil über Menschen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretische über Zweckmäßigkeit von Institutionen ꝛc. ist undramatisch. — Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das ist die Ausbildung des sittlichen Urtheiles. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakespeare herüber, aber er setzt sie nicht mit ihren Wurzeln und läßt sie organisch wachsen, er setzt sie nur mechanisch und arabeskenartig ein. Durch dieses Herausnehmen eines Motives aus seinem organischen Zusammenhange verliert es seine Schönheit und wird oft zum Gegentheile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia ist, trotzdem daß sie aus dem Kloster kommt. Julia hat von der Falschheit der Männer gehört ꝛc., Thekla aber spricht von dem Tiefsten des Lebens wie aus eigener Erfahrung. Sie bringt aus der Klostererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die Andere aus der

Welt nach langem Leben darin in das Kloſter ſcheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der die Meiſter der Verſtellung durchſchaut. Marens und der Thekla Selbſtmord wird dadurch ſo widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektiren, was ſie eben unſeres Mitleids würdig macht. Was iſt zu reflektiren da? Der Tod iſt ihnen Nothwendigkeit, er zieht ſeine Opfer unentrinnbar in ſein dunkles Netz. Aber Max und Thekla ſind altkluge junge Leute, ſie reflektiren, wie Menſchen, die ein reiches Leben hinter ſich haben; man weiß nicht recht, wie ſie dazu kommen. Max ſpricht zwar von Verzweiflung; aber das iſt mehr Theatermanier, denn der wirkliche Menſch reflektirt nicht in der Verzweiflung ſo altklug wie er. Beide ſind bei voller Beſinnung, denn ſie reflektiren mehr als andere Leute in völliger Ruhe, ſie müſſen nicht ſterben; von jenem dunkeln unwiderſtehlichen Drange keine Spur, ſie reflektiren es ſich ein, daß ſie ſterben müſſen und putzen die That aus, um ſie begehen zu können, was widerlich iſt. Wenn Thekla ſo beſonnen iſt, zu reflektiren, warum denkt ſie nicht an ihre Mutter, und reflektirt ſich lieber in eine pflichtgemäße That, als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das Eine, daß nun Alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche ſein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen iſt, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr Alles verlor, ein Menſch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektiren! Worüber denn? Es iſt ja nichts mehr da, auch keine

Reflexion mehr, Alles hat Julia mit sich genommen in das Grab. Diese Verzweiflung macht seinen Fürsprecher; aber wer will für ein Mädchen sprechen, die sich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die Niemand mehr hat, als sie, zu verlassen, einem Todten mit vollem Bewußtsein zu folgen, der in seiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rausch hat seinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umschlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und so taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andere. —

Hutten's Biographie von Strauß.

Ich lese jetzt Hutten's Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Extasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Uebersichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitude, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus' „Shakespeare" sein. —

Einfachheit der Maschinerie.

Größte Einfachheit der Maschinerie; der geistige ethisch-psychologische poetische Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maschinerie, d. h. nicht der pragmatische Nexus als solcher, nein, nur insofern er mit dem idealen Nexus Eines ist, muß das Stück sein. Dadurch erreicht Shake-

ſpeare beim größten Reichthum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sichausleben der Geſpräche und Perſonen, weil ſeine Handlung bis auf's Innerſte, bis auf den Kern ſimpliſizirt und concentrirt iſt. Dieſer engſte Kern wird wiederum durch die äußerſte Kunſt des Dialoges geſchwellt.

Die poetiſche Empfindung.

Weder ſoll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eigenen Geſtalt geben, noch ſoll er im Zuſchauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, ſondern poetiſch erhöhte Gefühle, die er nicht als Laſt und Pein, ſondern als Vergnügen, als Luſt empfindet, die er ſich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müſſen in Faktoren poetiſcher, künſtleriſcher Wirklichkeit umgeſetzt werden, ehe ſie zum poetiſchen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetiſche, die Charaktere müſſen poetiſche, die Motive, Dialog und Sprache müſſen poetiſche werden. Das Unmittelbarwirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, ſondern mit ihrem gereinigten, geſchloſſenen poetiſchen Bilde. Alles völlig abgelöſet von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze ſtiliſirt, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geiſtgeſchwängerte Wirklichkeit. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller.

Wenn Sophokles' Produktion einer ſchlanken Palme, Shakespeare's einer knorrigen Eiche gleicht, iſt Schiller's

Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeare's oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche, von anderen Bäumen genommen, daran; um die gesunde Röthe der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Der Monolog.

Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrthum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größeren Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen, mit dazwischenliegenden Veranlassungen sind. —

Emilia Galotti.

Leſſing in der Emilia hat den Verſtand zum Medium zwiſchen dem Dichter und Zuſchauer gemacht, d. h. bei ihm herrſcht die Maſchine, der pragmatiſche Nexus über den idealen; er hat mehr den pſychologiſchen als den ethiſchen Gehalt entfaltet; nicht das Gewiſſen, ſondern der Bereich der berechnenden Leidenſchaft, der handelnden Affekte iſt der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakespeare dagegen iſt die eigentliche Bühne das Gewiſſen des Helden, der Grund der Aktion des Gewiſſens Leiden. Der Verſtand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden, und iſt nur als Betrachtung und Intrigue Mitſpieler und Mitſprecher; aber auch nirgends der Initiator; erſt die Leidenſchaft und ethiſche Verfaſſung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenſchaft und ihres Gedankens, des Affektes und ſeines Gedankens die Scene. — Für die erſte Thatſache, die Initiative, den Anſtoß des Ganzen wird der Dichter meiſt einen Vorſchuß von Glauben ſich ausbitten müſſen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Leſſing iſt die Kunſt der Expoſition wunderbar, denn bei ihm iſt das Erregende jederzeit in die Expoſition gelegt, dieſe aber mit wunderbarer dialogiſcher Kunſt ausgeführt. — Fällt der pragmatiſche Nexus mit dem idealen zuſammen, iſt die ganze Fabel dargeſtellter, geſchloſſener Gehalt, dann hat auch jede Scene ihre Wirkung, nirgends iſt ſie ein Stück bloßer Maſchine. — Man glaubt nicht, wie viel Handlung und Vorgang ſich durch geſchickte Anordnung in den Raum eines Bühnenſtückes unterbringen läßt beim Scheine

des Sichgehenlaſſens, der eben nur dialogiſcher Natur iſt. —

Der poetiſche Organismus.

Das Impoſante der Geſtalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüſſe von Außen an ſich ſehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakespeare, den Othello in ſeiner impoſanten Höhe zu erhalten. Ein Vortheil iſt es daher, einen Vorgang zu erhalten, deſſen Hauptperſonen ſich aus ſich ſelbſt bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Trotze, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art ſind die Helden des Aeſchylos, Sophokles und Shakespeare; den reinſten Gegenſatz davon ſtellen die Helden Goethe's dar. — Die Exiſtenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang ſtellen ſich bei Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Rädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechſelwirkung zwiſchen beiden in Umſchwung kommt. Dies würde die Totalität und poetiſche Naivetät vernichten und das organiſch Lebendige zu einer Maſchine machen, den Verſtand von einer Seite in's Spiel ziehen, welche der Poeſie fremd bleiben muß. Denn um es noch einmal zu ſagen, der Verſtand darf blos negativ bei der poetiſchen Arbeit thätig ſein, blos vorkehrend, verhindernd, verhütend, blos als warnender oder billigender Rathgeber, nicht als Mitſchöpfer. Er macht ſeinen Theil ein für allemal ab, wie der Baumeiſter, und entfernt ſich dann. Uebel iſt es, wenn er mit ſeinem Maaßſtabe und Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß dieſe Säule ſtark genug, dieſe Decke zu tragen, und

uns zeigt, welche eiſerne Klammern da und da unter dem Mauerwerke ſtecken. Denn das Höchſte, was er dadurch bewirken kann, iſt, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingeſtehen, es ſei wirklich Alles auf das Zweckmäßigſte eingerichtet, an der Feſtigkeit und Richtigkeit des Gebäudes ſei gar nicht zu zweifeln. — —

Leſedrama und Schauſpielerdrama.

Die halbidealiſtiſche, halbrealiſtiſche Natur des Drama reſultirt aus dem Umſtande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realiſtiſche baſirte Kunſt zuſammenwirken müſſen, Dichtkunſt und Schauſpielkunſt. Die Künſte des Raumes, die realiſtiſchen, die der Zeit, die idealiſtiſchen, das Drama zugleich Kunſt im Raume und in der Zeit hat eine Doppelnatur und kann nur realiſtiſche Ideale brauchen. — Die vollkommene dramatiſche Kunſt wird da ſein, wo Poetiſches und Schauſpieleriſches zu Einem wird, wo Beides in ſeien Wirkungen zuſammenfällt. Daher können das Leſedrama und das Schauſpielerdrama nicht beſtehen, wo in jedem eigentlich nur Eine Seite vertreten iſt. Nun kann auch ſtellenweiſe die Syntheſis aufgehoben ſein, nämlich wo Deklamation — ſchöne Stellen gehören hierher — oder äußere Bewegung, Pantomime vorübergehend das andere Element unterdrückt. Literärdrama und Schauſpielerdrama ſind die ſchlimmſten Feinde des Dramas, denn einerſeits entziehen ſie dem wahren Drama durch fremde Reize und Ueberladung die Schlichtheit, andererſeits begünſtigen ſie den Verfall der Künſte, deren Zuſammenwirken das echte Drama ſchafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poeſie, Schauſpielkunſt, Publikum müſſen in gleichem

Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Der ideale Nexus des Dramas.

Die Fabel selbst muß einen kleinstmöglichen, d. h. einen Causalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieser muß der ideale oder tragische Nexus sein, d. h. die Glieder des Causalnexus müssen Leiden und Handeln zugleich sein, und zwar so, daß im ersten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen aus Leiden handelnd die Schuld vergrößernd fortsetzen. Im ersteren ist das Leiden die durch Anlaß gesteigerte Leidenschaft, in den anderen durch die Folgen des ersten entstandenes oder gesteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, also auch den er mit jedem einzelnen Theile desselben bezweckt, ganz genau vorausbestimmen, und mit unerbittlicher Konsequenz auch das Lockendste abweisen, das eine Alteration des Ereignisses mit sich führen kann. Dies, die höhere Motivirung, ist wichtiger als die causale, die niedere. — Die Verstandeszweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die primitiven Motive.

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind und neue selbst zu erfinden, kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlankheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlankheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der

Braut ꝛc. trieb, das war doch nur dieſelbe Einſicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poeſie beſtehen kann, und daß er dieſe „naiven Motive", wie er ſie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen Irrweg gerieth, dies giebt uns, deren Zeit in jener künſtleriſchen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoffnung. Leſſing eigentlich ſchon ruft von den ausgedachten, geſchmackloſen, raffinirten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er ſpricht von intrikaten Situationen, während von dieſen hinweg zu den einfach rührenden und erſchütternden gewieſen werden mußte. Ariſtoteles ſagt ſehr ſchön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns ſelbſt tragen, nicht Furcht ſein ſoll für den hiſtoriſchen oder beſonderen Menſchen, ſondern für die Möglichkeiten der menſchlichen Natur in ſich ſelbſt. Doch habe ich hier vielleicht ſchon den Shakespeare in den Ariſtoteles hineingetragen. Wie Shakespeare's Schönheit überhaupt mehr geiſtiger Natur iſt, ſo paßt auch das Wort Verwickelung nicht auf ſeine Tragödien; ſie haben nicht eigentlich eine Verwickelung, ſondern ſie ſind lediglich Entwickelung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denſelben primitiven Motiven erfunden, Alles, was darin Cauſalnexus iſt, iſt Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr feſter macht. — Soll ein Stück lediglich Darſtellung ſeines Gehaltes werden, ſo reicht der Cauſalnexus als ſolcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragiſch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen ſolchen Idealnexus, jede Handlung iſt ein Beiſpiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von

Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen eines Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es drei Stämme, die sich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Theilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im Ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation, und im Dialoge, in der Ausführung desselben scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts, als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeare's und Schiller's. Letzterer bringt immer seine eigene Reflexion, lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear, in dem: „ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!" die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingung des Werthes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerthe das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Geberde der äußersten Hingegebenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen

Hülfloſigkeit des vom Alter ſchwachen, vom Seelenſchmerz bis zum Wahnſinn hingefolterten Königs gekleidet; wie iſt hier der Gedanke zum geſtikulirenden Seufzer geworden. Wenn Poeſie das individualiſirte, d. h. in einem beſtimmten Falle angeſchaute und dargeſtellte Allgemeine iſt, ſo iſt Schiller meiſtentheils die eine Hälfte ſeiner poetiſchen Obliegenheit ſchuldig geblieben; dadurch aber eben hat er Mehrere befriedigt, weil die poetiſche Forderung nur von Menſchen gemacht wird, die weit in der Minderzahl ſtehen. Ihm fehlt zu ſehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Der poetiſche Realismus.

Das Dargeſtellte ſoll nicht gemeine Wirklichkeit ſein, jene falſche Illuſion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantaſie nannte. Jemehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plaſtiſche Fülle des Ausdruckes abgeſchloſſen iſt, deſto mehr kann auch die Epitomirung wagen, deſto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem inneren Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenſchaft und Gewiſſen, des oder der Helden, wo nur die inneren Kräfte ſpielen nach dem Geſetze der Cauſalität der vernünftigen und ſinnlichen Natur des Menſchen; wo der Zufall alſo ausgeſchloſſen iſt und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitſpielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premirt werden, daß dieſe Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, dieſe Erhebung über ſie nicht etwa das

Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit, oder feierliche Eintönigkeit, oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Ebensoweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten ꝛc. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und athmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, so zu sagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankenhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen blos zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die,

welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernſten und des Komiſchen hervorgehen. Sie ſoll nicht eine halbe, ſondern eine ganze Welt ſein. — Was die Anordnung der äußeren Dinge correcter macht, das iſt es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt, oder ſie, was noch ſchlimmer iſt, ſo alterirt, daß ein Anderes daraus wird, als was ſie beabſichtigte. Was dem Verſtande eine Thatſache überzeugender macht, das macht ſie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatiſch-künſtleriſche Kompoſition nenne, das iſt zunächſt der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuſchauer nothwendig vor ſich gehen muß, zu dem beſtimmten Zwecke, der damit beabſichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizirenden Wechſelwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleineren, wie ein großer Strom durch die allmälige Vereinigung verſchiedener kleinerer anwächſt. Die Vortrefflichkeit der Kompoſition beſteht mir zunächſt nicht darin, daß die äußeren Thatſachen, das objektive Materiale, unter ſich dem Verſtande gemäß verbunden iſt, ſondern darin, daß ſeine Wahl und Anordnung genau ſo iſt, wie ſie jenen ſubjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieſer genau beſtimmten Geſammtwirkung, dieſem beabſichtigten Totaleindrucke entſpricht. Die Fehler gegen jene objektive Cauſalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn ſie den beabſichtigten Totaleindruck hindern oder ſtören, d. h. wenn ſie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivirung werden. — So wird die Tragödie der Leidenſchaft auch die Tragödie der Reflexion ſein müſſen; natürlich nicht

der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht" (Romeo) — „eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht" (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Constanzen's im King John ist eine solche Reflexion. Das Immerwiederdurchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurück denkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie sammt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüth, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimniß der Hoheit Shakespeare'scher Gestalten offen. Diese Reflexionen sind nun von der Phantasie im charakteristischen Bilde verkleidet dargestellt, sie sind gleichsam ein Aufathmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakespeare wohl abgesehen, aber diese Seite zu sehr herausgehoben, und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Person gemalt. Denn

bei ihm, da die Reflexionen sich unverhüllt als seine eigenen zeigen, sehen wir ihn selbst über seinem Helden stehen, der darüber seine individuelle Existenz einbüßt, und die Wirkung ist mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als seines Werkes und seiner Kunst. — Posa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen sein Zweck sind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutschen Parterres abgesehen, so zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit seines Handelns. — Die Bescheidenheit der Natur, wie entzückt sie uns an Shakespeare's Gestalten, auch in Rücksicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. sind alle aus ihrem Kreise genommen; es sind Bemerkungen, die ihr scharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenso ist die Form derselben, wie sie einem gebildeten weiblichen Wesen entspricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenstein; wie nimmt, daß sie in diesen Mund, an diese Stelle nicht passen, so in Materie, als in Form, den Reflexionen selbst, so schön sie im Munde Schiller's genannt werden müssen, allen Reiz, ja läßt sie abgeschmackt erscheinen. Die Leidenschaft zu glänzen, zu gefallen, werden das eigentliche Motiv des Benehmens der Gestalten, welches andere auch genannt sei. Denn nur Dieses verfolgen sie konsequent, in allem Anderen sind sie inkonsequent, voller unauflöslicher Widersprüche, nur in diesem nicht; und diese Konsequenz ist eben der Grund jener Inkonsequenzen. — In der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektiren liegt für den Dramatiker das feinste charakteristische Moment. — Das wäre es, was sentimentale und naive Poesie, oder, wenn man will,

Rhetorik, — als eine beſondere Form der Poeſie im weiteren Sinne betrachtet — und eigentliche Poeſie unterſchiede, daß jene direkt und dieſe indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausſpricht, was ſie meint, und dieſe auf dem Wege der Darſtellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darſtellung" nicht irren, wonach auch jenes direkte Ausſprechen darſtellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, ſo ſage man, jene ſtellt durch Ausſprechen, dieſe durch Darſtellung dar; in jener ſpricht der Autor in ſeinen leicht maskirten Perſonen, in dieſer der Autor durch die innere Selbſtändigkeit ſeiner Perſonen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als ſprächen die Perſonen ſelber und hätten keinen anderen Autor, als ihr Autor ſelbſt — die ſchaffende Natur. — Das läßt ſich weiter in's Einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker ſagt uns, was er mit ſeinen Figuren meint, für was wir ſie halten ſollen, er ſagt: „verehrt ihn" oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn"; der Poet dagegen ſtellt ſeine Figuren hin und ſagt: „nun ſehet ſelber zu, beobachtet ſie, und dann fällt ſelbſt über ſie ein Urtheil. Sie ſind nicht Träger meiner Intereſſen, ſie ſind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin alſo bei euerem Urtheile nicht kompromittirt. Ja, er läßt die eine Perſon über eine andere ſo, eine dritte über dieſelbe ſo urtheilen; nun, Zuſchauer, urtheilt über die Urtheiler und ihr Urtheil, ſeht, ob ſie beſtochene Richter ſind, und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Perſon, — ob ſie durch pathologiſche oder ſonſtige Einwirkung geirrt, ob ſie gerecht, ob mild oder ſtreng ſind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den

Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Dräthen, ſie haben ihre eigenen Beine, und ihr eigenes Geſetz, daſſelbe, das in euch iſt, und ſie zwingt daſſelbe Geſetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; ſie ſind nicht Geſchöpfe meiner Willkür, ſondern ihrer eigenen Freiheit und Nothwendigkeit." — Goethe hat immer Stoffe geſucht, in denen „das Herz" an ſeiner Stelle war; deßhalb iſt er dem Großgeſchichtlichen ferne geblieben; das iſt ein Mangel. Schiller hat „das Herz" in's Großgeſchichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das iſt ein Fehler. —

Reflexion und Gefühl.

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, ſagt Leſſing. Ich habe ſchon früher auf einen kleinſten Cauſalnexus gedrungen, d. h. mit möglichſt wenigen Gliedern; auch gegen das Limitiren der einzelnen Cauſalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein ſtyliſtiſcher Satz auf höherer, mannigfachſt erweiterter Stufe iſt, ſo gilt auch für beide das nämliche Geſetz. Je weniger von einſchränkenden, trennenden ꝛc. Bindewörtern im Satze iſt, deſto poetiſcher kann er ſein; ſo, je weniger limitirend und individualiſirend die Verbindung der cauſalen Glieder im Drama iſt, deſto mehr eignet es ſich für poetiſche Ausführung, deſto poetiſcher iſt es ſchon als Entwurf. Deßhalb muß bei neuen Erfindungen ſtets auf möglichſte Naivetät der Verbindungen geſehen werden. Am beſten, wenn die Cauſalglieder ſich wie von ſelbſt aneinander reihen, wie Vorder- und Nachſatz im ſogenannten Zuſammenhange der Rede. — Wer viel denken muß, kann wenig fühlen. Dieſer

Satz ist wohl zu verstehen. D. h. das dargestellte Verhältniß, der Vorgang muß so klar sein, daß er selbst ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuschauer oder Leser viel zu denken geben, nur so, daß dieses Denken unabhängig vom äußeren und individuellen Vorgange sich auf das Allgemeine der Natur der Menschen und der menschlichen Dinge bezieht. Dieses Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und stärker wirksam erhalten. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wie die Wangenröthe des Schauspielers und seine Geberde, so ist auch Ton und Rhytmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studiren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Uebergehung des regulären Mediums, des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen, im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehen, in welchem Gemüthszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Geberde, sondern auch an seiner Physiognomie, so zu sagen an seiner Existenz, Substanz. —

Shakespeare und Scribe.

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe ꝛc. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribe'schen Weise

iſt etwas Proſaiſches, oder vielmehr ſie iſt proſaiſch durchaus; wer Poeſie damit verbinden will, kann es nur ſo, daß er der proſaiſchen Abſicht ein poetiſches Kleid überzieht, d. h. daß er poetiſch angelaufene Proſa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergeſſen —, daß Poeſie und Proſa durchaus verſchieden ſind, ſowohl im Zwecke als in den Mitteln, ſchon im Saamen und Embryo; daß ſie nur das einfachſte Material gemein haben, das Wort. Die Proſa braucht es aber anders und zu anderem Zwecke; ſie will überzeugen oder überreden, die Poeſie will täuſchen; d. h. die Proſa kommt vom Verſtande und geht auf den Verſtand, die Poeſie vom inneren Sinne auf den inneren Sinn. Daher iſt ſchon der einfache Gedanke in der Proſa ein anderer als in der Poeſie. Der poetiſche hat Geſtalt, Geberde, Phyſiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er iſt halb Anſchauung, halb Gefühl und halb Gedanke; er iſt ein angeſchauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anſchauung. Er iſt ein Abbild des Menſchen, ein Körper, der mit einer Seele Eines iſt, ſo daß die Trennung ihn tödtet. Ein Gedanke der Phantaſie; eine Milchſtraße von Verſtandesgedanken, in welcher dieſe alle vorhanden ſind, während er ſelbſt keiner iſt, und auch jene nicht erſcheinen als das, was ſie ſind. — So unterſcheidet ſich der Gedanke der allgemeinen Phantaſie der Wirklichkeit d. i. der ſchaffenden Natur von dem der ſchaffenden Kunſt, daß dieſe in ein Stück Wirklichkeit die Geſetze der ganzen Wirklichkeit legt, und ſo zu ſagen dem endlichen Geiſt eine Welt ſchafft, für dieſen ſo überſehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem ewigen ſein

mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit Einem Blicke durch- und überschauen kann, in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Uebersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöset, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Konsequenz der Charakterschilderung.

Wie bei Schiller meistentheils Das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegentheile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewunderung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Max und Thekla den Selbstmord aus, wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder, Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke Nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Thekla's einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen" ist,

ſo iſt der Selbſtmord ein Schimpf für ſie, nicht blos ein Fehler, wie er an der ſchwachen Julia natürlich und darum ſo weit zu entſchuldigen iſt, daß wir ſie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur ſo viel Sympathie für ſie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergeſſen, nur ſo viel, als in der echten tragiſchen Stimmung enthalten ſein darf. Im Wallenſtein iſt die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt gegen ſie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenſchaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr ſagt, die Leidenſchaft ſei das Rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektirend beſchloſſen, ſonſt iſt ſie nicht Affekt, ſondern Wahnſinn. Ein Menſch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen andern verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch iſt Maxens Veruntreuung des beſtens Regiments des Kaiſers um nichts mehr werth, als Buttlers Handeln; dieſes hat ſogar noch die Kraft voraus. Wie? er thut's in der Beſinnungsloſigkeit? Nein; er ſpricht wie ein Redner, der Bewunderung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urtheil der Welt gleichgültig iſt, ja der nicht daran denkt. Wäre er ohne Beſinnung, alſo auch ohne Gewiſſen, wie könnte er das Gewiſſen eines Anderen ſchärfen wollen? Es iſt eben nicht Max, ſondern Schiller, der da ſpricht. Freilich iſt es blos die Leidenſchaft des Dichters, überall glänzend zu erſcheinen und Bewunderung zu erregen, und ſo betrachtet iſt es unſchädlich; aber ſo ſieht es keiner unter unſeren Jünglingen an; ſie nehmen nur das moraliſche Urtheil heraus, das der Dichter zwiſchen den Zeilen auszuſprechen ſcheint. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker.

Der Lyriker ſingt ſich und für ſich, d. h. ihm ſelbſt, wie der ein Geſangbuchslied in der Kirche Singende; ſelbſt in Geſellſchaftsliedern iſt dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es ſind hier ſchon zwei Faktore, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, iſt das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen ſchon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargeſtellten Perſonen der Handlung, hinter welchen der Dichter verſchwindet. Es hat drei Faktore. — Eigentlich müßten die Schauſpieler ſelbſt die Dichter ihrer Rollen und ſo des Stückes ſein, und zwar in dem Augenblicke der Darſtellung. Die comedia dell'arte iſt eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß ſich, wie die Rede von einer Perſon zur anderen übergeht, in die verſchiedenen Schauſpieler, und mit jedem ſich in die dargeſtellte Perſon verſetzen. Nicht unmittelbar in die dargeſtellte Perſon, weil nicht dieſe dargeſtellten Perſonen ſelbſt das Stück ſpielen; es würde dies nur eine andere Art epiſcher und lyriſcher Dichtung werden, aus dieſen beiden zuſammengeſetzt, und nicht für die äußere Bühne, ſondern für den inneren Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Perſonen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker ſie ſchildert und allein ſchildern kann, in Betracht. Es ſind alſo nur eine gewiſſe Anzahl eigentlicher Darſtellungsmittel vorhanden, auch blos andeutende, von Volksmaſſen, Gefolge, Soldaten ꝛc., mit denen operirt werden, die der Dichter genau kennen

muß. Da nun ohne alle Täuſchung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, ſo muß der Dichter auch die Künſte der Täuſchung verſtehen, durch welche es einem Menſchen gelingen kann, mittelſt ſeiner eigenen Perſönlichkeit eine gedachte Perſönlichkeit darzuſtellen. Mit anderen Worten, er muß den betreffenden dramatiſchen Menſchen aus dem Schauſpieler und aus deſſen Kunſt herausdichten; da der Schauſpieler nicht zum Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauſpieler werden. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß vom Schauſpieler hier nur als vom Künſtler die Rede ſein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darſtellers, welches nicht aus dem Weſen ſeiner Rolle hervorgeht, abzuweiſen iſt. Aber den ähnlichen Fehler, d. h. das Rhetoriſche ꝛc., und ſelbſt, was poetiſche Schönheit an ſich wäre, aber an unrechter Stelle ſtände, überhaupt ſich von dem dramatiſchen Zwecke loslöſete, das muß auch der Dichter ſich verſagen. Die dramatiſche Kunſt iſt ein Ergebniß der gegenſeitigen innigſten Durchdringung der beiden Künſte, der Poeſie- und der Schauſpiel-Kunſt; ſie verlangt daher vom Dichter, wie vom Schauſpieler, Selbſtentäußerung, Hingebung an die gemeinſame Aufgabe. Der Dichter darf nicht ſo eitel ſein, auf Koſten des Schauſpielers, dieſer nicht, auf Koſten des Dichters glänzen zu wollen. In dieſem Punkte beſonders müſſen wir vor dem Muſter unſerer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauſpieler zum bloßen Deklamator und Rhapſoden herabwürdigten. Dadurch wurde der dramatiſche Sinn des Publikums verdorben, die Schauſpielkunſt dem Verfalle entgegengeführt, der faſt unabwendbar wurde, als die Schauſpieler ſich in die Ver-

kehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunſt nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und, wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der anderen zur Folge hat, ſo geſchah es auch hier. Als der ſchauſpieleriſche Trieb in den Schauſpielern reagirte, den ſie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, ſchufen ſie ſich ſelbſt welche, und regten Andere an, ihnen welche zu ſchaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatiſchen Dichters an jenen Muſtern immer mehr verkennen lernte und den Weg, ſie zu löſen, verloren hatte —, nur der Schauſpieler allein herrſchte und der Dichter nur das nothwendige Uebel ſchien, dem man ſich entzog, ſo ſehr man konnte. Die Poeſie war nun im Schauſpiele keine Kunſt mehr, nur eine Kunſtfertigkeit, aber die Schauſpielkunſt auch nichts Beſſeres. — In neuerer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg geſucht; auch an Schauſpielern fehlt es wohl nicht, die ihrerſeits Bedürfniß nach der wahren dramatiſchen Kunſt fühlen; auch im Publikum zeigen ſich Spuren der Sehnſucht nach dem wahren Drama. Aber all das iſt zu vereinzelt; wir ſehen gute Muſter, Shakespeare und Leſſing, aber wir ſehen der falſchen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatiſch ſchaffen möchte, fehlt der Schauſpieler, dem Schauſpieler der Dichter, beiden das Publikum. Iſt zu hoffen, daß Eines an dem Anderen erſtarke und das Andere den Muth behalte, auf dem Wege — es iſt ja erſt der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß! — fortzugehen, bis der Andere erſtarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geld-

ſtandpunkte aus anzuſehen. Die Stücke werden am häufigſten gegeben, die Schauſpieler am meiſten ausgezeichnet, die am meiſten einbringen — ähnlich wie die Pferde eines Kunſtreiterprinzipals —, und die Schauſpieler bringen am meiſten ein, die dem verkehrten Geſchmacke des Publikums am meiſten entgegenkommen. —

Grethchen im Fauſt.

Am Fauſt iſt ſo recht zu ſehen, welchen poetiſchen Vortheil das Schlanke und Primitive giebt. Grethchen könnte uns nicht ſo als das Bürgermädchen und als das Weib ſelbſt erſcheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die ſie beleidigt, ſind unſeren Sinnen gar nicht, und ſelbſt der Phantaſie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingeſtellt; ihre Mutter ſehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit, und ſehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir ſehen ſie ſelber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch ſie uns ſchon zu individuell würde; nicht einmal, daß ſie einen Bruder hat, wiſſen wir im Anfange. Wir ſehen bloß das Weib, und das Motiv der Liebe, allerallgemeinſte, primitivſte Motive. — Merkwürdig, daß Beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengeſetztem Wege gehend, das Aehnliche erreichen, Goethe durch Zuſammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Geſtalten dieſe von der gemeinen Wirklichkeit iſolirend. Beiden iſt es mehr um den Gehalt ihrer Darſtellungen zu thun, d. h. um Darſtellung des Gehaltes ihrer Geſchichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechſel, die Miſchung des Heiteren und Ernſten,

die verschwindende Causalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein Alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung, und das Abschließen der einzelnen Scenenstimmungen gegeneinander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeare's wahre Größe wird durch diese Vergleichung erst recht sichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche blos andeutet, und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakespeare aber weiß die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisiren. Goethe vermeidet das sittliche Urtheil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht. Selbst der Teufel muß ein im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakespeare blendet seinem Edmund, Goneril, Regan nicht das Mindeste davon an; aber weder die Schönheit dieser Gestalten, noch die sittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es ist erstaunlich, welche Idealität Shakespeare's Talent besaß.

Individuelle Orts- und Zeitbestimmung.

Man kann nicht scharf genug das Prosaische, Aufzählungen ꝛc., vom Poetischen trennen, wenn eine poetische Behandlung des Dialoges möglich werden soll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbestimmungen, Beziehungen derselben aus einer Scene auf die andere. Im Drama giebt es kein Morgen, kein Gestern, kein Heute, keine Uhr; Alles was geschieht, geschieht jetzt; was

geſchah, iſt irgend einmal geſchehen, was geſchehen wird, wird irgend einmal geſchehen; höchſtens können nachträglich ohngefähre Zeitbeſtimmungen ſtehen, und zwar nur ganz indirekte, concrete, wie z. B. daß im Othello Jago einen Brief nach Venedig geſchickt, und darauf wieder etwas von da gekommen iſt. Dies Alles iſt ein Hauptgrund, warum die franzöſiſche Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Proſaiſchen giebt. Wahr iſt es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt ſich am leichteſten eine Spannung herſtellen, aber eine ſolche iſt eben weder poetiſch, noch läßt ſich poetiſche Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt ſich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, ſondern durchaus typiſch und alle ſcheinbare Individualität nur Modifikation des einen typiſchen durch das andere und dritte ꝛc. ſein darf. Selbſt der Erzählung und dem Romane wird dieſe Regel nützen.

Die Auffaſſung der Antike und ihr Einfluß auf unſere Kunſtbetrachtung.

— Eigen iſt es, wie äußerliche Dinge auf die Kunſtbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologiſche Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umſtänden kennen und lieben, die auf unſere Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächſt wird unſere Bewunderung gewonnen durch die Sprache, den Klang der Verſe an ſich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorſtellen, und lernen es anſehen wie ein größeres lyriſches Gedicht, in welchem mehrere Perſonen im deklamatoriſchen Vortrage abwechſeln. Das Ganze wird uns eine einzige

große, ſogenannte ſchöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anforderung von Dem, was etwa uns als lebendige Vorſtellung vom Dramatiſchen aus unſerem Theater innewohnt, an das Stück. An dieſe Art der Betrachtung gewöhnt, wo unſere Aufmerkſamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an ſich geht, müſſen wir ein heutiges Drama gewiſſermaaßen in der Vorſtellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöſtes anſehen, von denen bei den Alten nicht die Rede ſein kann, um nur in ein Verhältniß zu ihm zu kommen. Wir müſſen alſo von dem Beſten, dem Lebendigen darin abſtrahiren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unſerer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was ſie die Kunſtform des Dramas nennen, mit dem, was uns ſo heißt, nichts Gemeinſames hat. Wenn ſie von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, meinen ſie das, was in dem Buche ſteht, dieſe Reihe von vollklingenden Verſen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltenen erhabenen Ton der ſchönen Verſe ꝛc.; wenn wir von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, ſo verſtehen wir etwas ganz Anderes darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erſt in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatiſchen Menſchen nicht zur Statue, um ihn ſchön zu finden; das, was in der Statue vom Menſchen verloren geht, iſt uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wiſſen gar nicht, wie die Griechen die Menſchen unſeres Schlages in der Tragödie darſtellten, ja wir haben durchaus keine

deutliche Vorstellung von der Art ihrer Aufführungen. Nach dem, was wir wissen, sind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwischen unserem Oratorium und unserer Oper anzusehen, denn als ein Drama in unserem Sinne. Dennoch wird uns zugemuthet, die alten Griechen ganz oder theilweise nachzuahmen! Also auf's Geradewohl, und ohne die Zwecke, die Mittel zu verstehen ꝛc. — Glaubt man denn nicht, daß wir selbst von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommene Vorstellung haben. Wir haben noch Statuen, die sie geschaffen und genossen, aber wissen wir, ob wir auch Das an ihnen sehen, was die Alten sahen. Es bleibt auch hier bei dem Aeußerlichen. Den Griechen war das Gesicht in der Kunst nichts weiter als ein anderes Glied auch, und sie strebten, in der Gestalt ein harmonisches Ganzes herzustellen. Wir suchen im Gesichte etwas ganz Anderes, und suchen es fast nur im Gesichte. Natürlich; weil das uns der einzige Theil des Körpers ist, den wir genau kennen, in dem zu lesen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die anderen Theile charakteristisch gehaltvoll zu machen wußten, und da eine interessante Schrift lasen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes sehen. Und sollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen subjektiven Mangel unseres Sinnes für das Charakteristische der Alten anzeigt, unser Charakteristisches aufgeben?

Realistische Motivirung.

Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivirung die Hauptsache, der

Idealiſt fragt danach nicht, d. h. der Realiſt motivirt das Schickſal ſeines Helden durch deſſen Schuld, die Schuld durch deſſen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, hiſtoriſchen Boden ꝛc. D. h. ſeine Rollen ſind dargeſtellte typiſche Menſchen, realiſtiſche bedingte Ideale; des Idealiſten Rollen ſind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöſte Gedankenweſen. Was ſie Charakteriſtiſches haben, iſt nicht Bedingung ihres Weſens, ſondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innerſten Weſen hervorgehen, erſcheinen ſie zugleich empiriſcher, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie ſind Miſchungen von Ideen und von gemein-empiriſcher Wirklichkeit. Was ſie ſprechen, iſt ihm wichtiger, als was ſie ſind, d. h. er legt in ihre Reden den möglichſten Gehalt, nicht aber in ihre Darſtellung. Der Realiſt giebt ſeine Menſchen dem Urtheile hin, ſehet ſelbſt, wie und was ſie ſind, beurtheilt ſie nach den Geſetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menſchen beurtheilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Geſichtspunkten aus ſchön finden, ſie machen den Eindruck poetiſcher Ideale, und auch den von wirklichen Menſchen. Schiller ſagt: um Freiheit ſterben, Selbſtmord um Liebe iſt groß und edel; das iſt das Loos des Schönen ꝛc. Shakespeare ſagt: das iſt das Loos der Schuld auf Erden; Selbſtmord iſt eine Schuld, aber die Perſon kann eine bemitleidenswerthe ſein, die dieſer Schuld verfällt. Das war Shakespeare's Humanität, die Schuld zu verurtheilen, den Menſchen zu bedauern; ſeine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und

gerecht, der Menſch ſchwach, und darum mitleidswerth in ſeiner Schuld; nicht der Menſch in ſeiner Leidenſchaft groß und herrlich, und die Weltordnung eine tückiſche Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es ſchön iſt. — Bei Shakespeare ſehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenſchaft, aber ſeine Geſtalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um dieſe Thorheiten den Schein des Großen und Edlen, ſie werden mit Feierlichkeit eingeführt, ſo Maxens Selbſtmord ꝛc. Shakespeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er beſticht unſer ethiſches Urtheil nicht; er weiß, daß er trotzdem ſeinem Helden Theilnahme ſchaffen kann, daß er uns tragiſch ergötzen kann ohne Gefahr für unſere moraliſche Geſundheit. Daß Hamlet ein Menſch von den ſchönſten Anlagen iſt, das zeigt er uns; ſein philoſophiſches Grübeln, ſeinen überlegenen Witz. Im Taſſo ſieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakespeare's, die Motivirung, die Uebereinſtimmung jedes kleinſten Zuges mit den anderen und dem Ganzen iſt unvergleichlich. Sein Held iſt ein Künſtler, wie Makbeth ein Soldat, beide leiden ſo zu ſagen an einer Standeskrankheit, wie man Weber-Krankheiten ꝛc. hat. Dies ganz anders als im Wallenſtein. Ebenſo Hamlet, ein Prinz, ein Philoſoph. Wenn er darſtellen wollte, wie Uebermaaß der Reflexion die Thatkraft ſchwächt, wie das philoſophiſche Grübeln entmannt, ſo mußte er dieſes Uebermaaß der Reflexion und dieſe philoſophiſche Grübelei darſtellen. Unſere Zeit ſieht dies nicht als ein dargeſtelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, ſondern als eine Philoſophie oder Religion, die Shakespeare uns lehren wolle. — Der

Unterſchied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenſchaft liegt, warnen zu müſſen, und der, wo man die Leidenſchaft verherrlichend dazu ermuntern zu müſſen glaubt (Romeo und Julia — Max und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, ſinnlich erſcheinend auf der Bühne zu machen iſt, gehört dem Dramatiker. Selbſt das ſittliche Urtheil, die ſittliche Idee, die ſittlichen Mächte müſſen vollſtändig ſinnlich dargeſtellt werden. Rechte ſind nicht ſchauſpieleriſch darzuſtellen, erſt wenn ſie in Leidenſchaften verwandelt werden, ſind ſie dramatiſch brauchbar. Das Mittel zur Darſtellung des inneren Gehaltes iſt die Sinnlichkeit; wenn die ſinnlichen Mittel — und das Drama hat keine anderen — im Zwecke nicht aufgehen, ſo können ſie ihn nur verdunkeln. — Die tragiſche Nothwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht blos in einer ſogenannten tragiſchen Situation ſtehen; die Situation kann nur dadurch eine tragiſche ſein, daß eben der Held, der in ihr ſteht, ein tragiſcher Charakter iſt. Daß dieſer Makbeth, wie er vor uns ſteht in ſinnlicher Erſcheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in ſich ſelber untergehen muß, iſt nothwendig. Ein Menſch von ſolcher Stärke des Gewiſſens bei ſolcher Stärke der verbrecheriſchen Leidenſchaft. Die geſchickteſte Cauſalität im Aeußeren macht ein Stück nicht tragiſch, wenn der Held nicht eine tragiſche Natur iſt. — Die Situation iſt nur darzuſtellen, inſofern ſie als Leidenſchaft in den Menſchen iſt, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm ſelbſt als Gewiſſen, als Bewußtſein einer Gewalt, der er im offenen Kampfe ſich nicht gewachſen fühlt. — Immer müſſen uns die Menſchen mehr inter-

essiren, als die abstrakte Wirkung des Vorganges. Dieser ist blos das Uhrwerk, welches diese, und gerade diese Menschen in Bewegung setzt, welcher sie lebendig und selbstig zu machen scheint (souverain). Unter den „diese, und gerade diese" verstehe ich nicht Sonderlinge und ganz besondere Originale, nein! ich verstehe bloß die Illusion der Identität, Das darunter, was den verkleideten Schauspieler zum illusorischen Bilde Eines Wesens, was sein Auswendiggelerntes zum natürlichen Erguß dieses Einen, eigenen Wesens macht. Wir müssen Bühne, ja selbst die individuelle Scene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschenverkehre. Wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer interessanten Gesellschaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in steter, gleich frischer Aufmerksamkeit und Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte erhält, und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unseres Lebens und Lebensvermögens, abgesehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dieser Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüsanter Gesellschaft, fehlen kann; im Gegentheile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unserer sinnlichen Kräfte angeschaut, in gesammelter und kühler Stimmung noch einmal vorübergeht, so muß es nun unserem Verstande durch Zweckmäßigkeit, unserem Gefühle durch Einstimmung mit Vernunft und Sittlichkeit eben so gefallen, wie durch seine unmittelbare Gegenwart in der Aufführung unserer Sinnlichkeit. — — Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen

beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht, und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisirt die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Die ethische Grundanschauung.

Die Gruppirung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen, — Ein Planetensystem um Eine Sonne; so daß jeder Stern, indem er seinem eigenen Gesetze folgt und seiner eigenen Intention zu folgen scheint, mit den anderen zugleich die Intention seines Schöpfers realisirt. Oder auch die Gruppirung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen cantus firmus erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung" nennen; dann die einzelnen Stimmen figurirt, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des cantus firmus selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama

die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisiren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue, und der Rachsucht im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylok). Auf solchem inneren Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst muß ganz andere, mächtigere Illudirmittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eigenen Apparate vergessen machen, ja was das Schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn So und So, seine eigene Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme ꝛc. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Personen aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmerer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer Handlung andeutet, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelst dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann

Menſchen darſtellen, ihre Bewegungen darſtellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Geſtalt ſchon die Wahrſcheinlichkeit, wenigſtens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch ſeiner Andeutung größere Kraft der Illuſion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet ſein, daß die beſtimmte, ſchon vorhandene Geſtalt, die Stimme, das Temperament ꝛc. ſeines Schauſpielers, den er ſich nicht, wie der Maler, ſelbſt ſchaffen kann, in ſinnlichem Widerſpruche mit der Handlung ſteht, die darzuſtellen, oder vielmehr durch das Gehaben der Geſtalt angedeutet werden ſoll. Nun wird die Illuſion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältniſſe ſtehen zu der Illuſion der Geſtalt; die Illuſion der Handlung wird nur durch Illuſion der Geſtalt möglich und dieſe wird immer, weil aus wirklicher Darſtellung entſtehend, die Illuſion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudiren kann, wenn dies die Geſtalten nicht noch mehr thun, ſo begreife ich die Theoretiker nicht, wenn ſie fordern, daß die Geſtalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten ſolle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung ſeines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit anderen Worten, daß in der Darſtellung der abſtraktere Gedanke der Handlung über den concreteren der Menſchen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menſchen erzählen, ſondern nur die Geſchichte der Menſchen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er kann nur Menſchen auftreten laſſen, keine Handlungen, der Schauſpieler kann nur einen

handelnden Menſchen ſpielen und keine Handlung. Aber ſelbſt der Epiker wird ſich nicht ſo eintreiben laſſen, daß er die Handlung zur Hauptſache machen ſollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptſache ſein ſoll, ſo fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, ſondern ſogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugier höher ſtellt, als die Sympathie, dann weil der Dichter die unangenehmſte Wirkung, ſeine in der ſogenannten Handlung zu Tage tretende Abſichtlichkeit nur durch die Souverainetät ſeiner Perſonen maskiren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illuſion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illuſion durch die Perſonen abhängt, und nothwendig, als die abgeleitete, die ſchwächere ſein muß. Auch das ſittliche Urtheil richtet ſich nicht nach dem, was geſchieht, ſondern nach den Motiven, woraus es geſchieht, und dieſe Motive, die Nothwendigkeit dieſer Motive gehören zum Menſchen, nicht zur Handlung; ja dieſe Motive ſind eben der Gehalt des Menſchen. — Daher iſt auch die cauſale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht ſo wichtig, als die ethiſch-pſychologiſche Cauſalität der Perſon. Da die Handlung auf der Bühne blos das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Perſon aber das Dargeſtellte, das wirklich ſinnlich Erſcheinende iſt, nicht blos ein gedachtes Verhältniß, ſondern eine lebendige, ſinnliche Anſchauung, ſo verſchwindet die Wichtigkeit jener Cauſalität vor dieſer. Darum iſt auch die tragiſche Nothwendigkeit nur an der kompakten, dargeſtellten Perſon fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragiſchen Drama der Held

ein tragiſcher Charakter ſein, das Tragiſche nicht blos, wie es im Epos ſein kann, eine tragiſche Situation. Auf dem Papiere iſt es ganz anders, wo die Perſonen eben ſo nur als gedachte vor der Phantaſie des Leſers ſtehen, wie das Verhältniß, welches man die Handlung nennt. Beim Leſen begiebt ſich das Alles unter das epiſche Geſetz; hier verdunkelt keine gegenwärtige ſinnliche Erſcheinung die Vorſtellungen der Phantaſie und des Verſtandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor Anderem verſchwand, wird hier eben ſo deutlich. Und wäre das Aufgeſchriebene das Drama ſelbſt, ſo wäre der epiſche Maaßſtab daran in ſeinem vollen Rechte und der äußere Cauſalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurtheilung, als der innere, ideale. Aber das Aufgeſchriebene iſt nicht das Drama, die Beſchwörformel iſt nicht der erſcheinende Geiſt, und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn ſie nach Geſetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn ſie das körperliche Gebäude nach dem flachen Grundriſſe beurtheilt. — Das Literaturdrama in abgeſetzten Reden mit darüber ſtehenden Namen ꝛc., aber nach den Geſetzen epiſcher Kompoſition entworfen und ausgeführt, die ſich ſelbſt von der rechtmäßigen dramatiſchen Gerichtsbarkeit eximiren und unter epiſche ſtellen, dieſe Leſedramen ſind eben keine Dramen, ſondern eine Zwiſchengattung. Sie ſind in der geſammten Poeſie das, was die Strauße im Thierreiche ſind, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerſpruch involvirenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen wie Vögel eigentlich thun, ſondern nur laufen, wie in der Regel

Thiere, die keine Vögel ſind. Wie dort die abgeſetzten Reden und die Namen darüber, ſo ſind hier die Flügel eine Art unweſentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht ſchildern, nicht beſchreiben will, — durch Darſtellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Perſonen an, er bewegt uns, die Geſtalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er ſtellt uns handelnde Menſchen dar, und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menſchen, die er uns auf der Bühne zeigt, ſind wirkliche Menſchen, aber ihr Handeln iſt nur ein andeutendes Bewegen. Dieſe Menſchen ſind immer ſinnlich vor unſeren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen Angedeuteten, ſind blos in ihrer Phantaſie. Dieſe Andeutungen erhalten einen gewiſſen Grad von Illuſion nur durch die weit ſtärkere Illuſion der Perſon, die in ihnen ſinnlich erſcheint. Wenn Don Ceſare den Don Manuel erſticht, ſo müſſen die betreffenden Schauſpieler ſchon eine ſehr lebendige Illuſion, ſie ſeien Don Ceſare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn dieſes ihr Todtſtechen und Todtgeſtochenwerden illuſoriſch ausfallen ſoll. Und die illuſoriſche Hauptſache iſt nicht, was der ſogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Todtſtechens, ſondern die Menſchendarſtellung, welcher gemäß der Eine von nun an einen vom Gewiſſen gefolterten Mörder und der Andere einen Todten an ſich ſelbſt darſtellt. Aber mit alledem iſt keine Handlung dargeſtellt worden, ſondern handelnde und zuſtändliche Menſchen. In dieſem Punkte gehört die dramatiſche Kunſt dem Weſen nach paſſender

unter den Geſichtspunkt der Malerei, als unter den der Poeſie im engeren Sinne. Der Erzähler ſpricht vom Handeln und Leiden der Menſchen, und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zuſtände „den Mord, den Schlaf". Das kann der Dramatiker ſo wenig als der Maler; wie dieſer kann er nur einen Menſchen darſtellen, der eben im Begriffe iſt, einen anderen Menſchen zu morden oder einen Menſchen, der ſchläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte"; wie ſoll der Dramatiker dergleichen darſtellen! — Die Sache iſt die: Auf der Bühne vergeſſen wir immer die Handlung über dem Menſchen, weil jene nur in unſerem Gedächtniſſe, dieſer aber vor unſeren leiblichen Augen lebendig iſt, und weil die Sinneseindrücke weit ſtärker ſind, als die Vorſtellungen der Phantaſie. — Die Hauptſache iſt, uns immer den verkleideten Schauſpieler vergeſſen zu machen, weil dieſer unſere ganze Illuſion aufhebt; mit der Illuſion, dieſer ſei der und der Menſch, ſteht und fällt unſere Illuſion, das und das ſei durch ihn, an ihm und für ihn geſchehen. Die Kunſt der Menſchendarſtellung, d. h. die Kunſt des verbündeten Poeten und Schauſpielers, muß nicht allein den Sinn einſchläfern, der uns immer wieder ſagt: das iſt ja der Schauſpieler, Herr So und So, ſondern auch die ganze ſogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuſcht; die Charakterdarſtellung muß daher zum Beſten der Handlung ſelbſt, weit über ſie hinaustreten. Der Glaube an die Exiſtenz der Perſon kann nicht ſtark genug erregt werden. Die alten, ſchon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann ſie uns wirkſam machen, wenn er es nicht durch höchſt mög-

lichen Zauber der Charakteriſtik thut? Wenn man ſagt, Shakespeare thue darin mehr als noth und recht, ſo muß ich dagegen ſagen, daß es nur Shakespeare gelingt, mich gläubig an ſeine Handlungen zu machen. Was iſt denn eine Handlung? Iſt ſie etwas für ſich? Iſt ſie nicht blos das abſtrakte Verhältniß natürlicher Zeichen von Zuſtänden der Menſchen? Wer iſt denn eigentlich intereſſant; die That oder der Menſch? Die Handlung kann helfen, den Menſchen intereſſant erſcheinen zu laſſen, nicht umgekehrt. In der That iſt nichts intereſſant, als die menſchliche Natur ſelbſt und ſie iſt auch das einzig Nothwendige. Kann man ſittlich urtheilen über eine Handlung ohne die genaueſte Kenntniß des Menſchen, von dem ſie ausgeht? Kann ich wiſſen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menſchen genau kenne, der es trägt; und vor Allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zuſtand intereſſiren, ohne den Menſchen genau zu kennen, an dem ſie ſind? Können ſie mich intereſſiren, wenn nicht der, an dem ſie ſind, ſich mir als ein vollſtändiges Menſchenbild beglaubigt? Es iſt ja gar noch nicht von einer Beſonderheit eines Menſchen dabei die Rede; aber Shakespeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetiſche Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menſchen zu umkleiden weiß. Bei allen anderen kann ich den verkleideten Schauſpieler nicht vergeſſen. Ich vergeſſe ihn auch bei Shakespeare nur ſo weit, daß ich ſeine Kunſt genießen kann; richtiger geſagt: er macht mir die Herren Dawiſon, Devrient ꝛc. in ſeinen Rollen zu Schauſpielern, die anderen Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeſchick auch den geſchickten Schau-

ſpieler in ein vergebliches und den Zuſchauer quälendes Bemühen, ſich wie ſpielende Schauſpieler anzuſtellen. Wie gähnt uns bei allen anderen Dramatikern die echauffirte Abſichtlichkeit oder die Froſtigkeit der Abwägung, die Verſtandeskälte der epiſch-korrekten Kompoſition an. Durch all dies bringt mich der Autor zu mir und wie muß ich wünſchen, außer mich geſetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Koſtüme und die natürliche Perſönlichkeit der ſich ſchminkenden, alt oder jung ſich machenden Schauſpieler hinwegzukommen. Den Schauſpieler macht uns Niemand vergeſſen, Dank dem Poeten, der ihn uns noch zu ſeinem Vortheil erſcheinen läßt. — Freilich ſoll die künſtleriſche Illuſion nie zu dem Irrthum ſich ſteigern, das geſchehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber ſie muß bis zu dem Grade ſteigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetiſche Gehaben der wohlbekannten erwachſenen, ja zum Theil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindiſche Spielerei erſcheint. Nicht der verkleidete Komödiant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauſpieler wetteifern, kein Effekthaſchen, das ſich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, ſondern künſtleriſche Wahrheit und Nothwendigkeit, die der Veredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. — Der dramatiſche Dichter muß immer daran denken, daß ſeine Perſonen nicht bloße Phantaſiebilder, wie die der epiſchen Gattung, ſondern daß ſie ſinnlich erſcheinende Menſchen ſind, daß ſie vom Schauſpieler reproduzirte Menſchen ſind, vom Schauſpieler, der ſchon

ſelbſt Individuum iſt, deſſen individuelle Züge gegen ſeinen Willen durchſtechen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, ſtärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder, wie im Taſſo, ſind blos für die Phantaſie des Leſers geſchaffen; der wirkliche Menſch, der ihn reproduzirt, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetiſchen Konzeption überſchreien; anſtatt daß die ſchwächere Individualität des Schauſpielers von der ſtärker gezeichneten der dramatiſchen Perſon überwältigt und verſchlungen werden müßte, geſchieht das Umgekehrte, die ſtärkere Individualität des Schauſpielers hebt die ſchwächere der dramatiſchen Perſon auf und vernichtet ſie. Unter Individualität iſt hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darſtellung zu verſtehen; mehr ſoll ſie überhaupt im Drama nicht ſein. Wie der Dichter den Gehalt ſeines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, ſo muß er dem Schauſpieler darin auch deſſen Antheil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauſpieler durch ſein Spiel, ſeine Betonung und Geberden entwickeln und concret machen muß als einen äußeren, anſchaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauſpieleriſche darf nicht mechaniſch nebenhergehen, ſondern es muß aus dem tiefſten Kerne, aus dem geiſtigen Gehalte des Stückes hervorwachſen; das Stück muß ſinnlichſt dargeſtellter Gehalt, das Poetiſche und Schauſpieleriſche daran muß ein und daſſelbe ſein. Die dramatiſche Fakultas eines Stoffes wird daher in der Beſchaffenheit des Gehaltes liegen, die ſich völlig, ſinnlich darſtellen läßt. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis von Dicht- und Schauſpielkunſt, worin die eine durch die andere wirken muß,

keine eitel der anderen ſich entziehen darf. Die Schauſpielkunſt hat engere Grenzen, dieſe muß die Dichtkunſt reſpektiren und ſich dieſelben Grenzen gefallen laſſen. Sie verliert dabei nicht, denn ſie kann ſich keine höhere und dankbarere Aufgabe ſchaffen, als die eigenthümliche der Schauſpielkunſt: Darſtellung von Menſchen. Indem ſie zuſammenwirken, können ſie ſich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauſpieler beſſer hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatiſchen Rhapſoden ꝛc. herabwürdigen. Die Poeſie muß überall den geiſtigen Gehalt zu den Geberden des Schauſpielers geben, ſo daß ſo zu ſagen dieſe Geberden ſelbſt gehaltvoll werden, keine bloße Geſichterſchneiderei ꝛc., d. h. plaſtiſch und bedeutend. Das Schauſpieleriſche muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geiſtigkeit hinaufgehoben werden, ſonſt werden die ſchauſpieleriſchen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poeſie erfüllt ſind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetiſche, unkünſtleriſche Spiegelfechterei. Der Antheil des Geiſtes an dieſen Bewegungen weiht ſie erſt für die Kunſt. Die Aufhebung der dramatiſchen Syntheſis der Dicht- und Schauſpielkunſt iſt fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geiſt geweihte Geberde, auf der anderen die Deklamation, die Tirade, worin der dichteriſche Rhetor ſein Medium, den Schauſpieler, vernichtet. Das Rhetoriſche iſt eigentlich Proſa, in von der Poeſie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „zu viel des Waſſers haſt du, arme Schweſter" ꝛc., welches eine in die Rede aufgenommene Umſchreibung der Anweiſung iſt: Laertes weint,

trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beispiel einer Reihe schauspielerischer Geberden als Darstellung eines Seelenzustandes, von denen jede in geistigem Bilde, oder allgemeiner Reflexion, in die menschliche Rede heraufgenommen ist; immer Darstellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität sich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht sinnlich erscheinend, unmittelbar dargestellt, sondern oratorisch geschildert wird, ist Deklamation, wenn blos Darstellung des Affektes ohne Darstellung des Charakters, Tirade. Man vergleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthal's Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterschied echt-dramatischen Details und lyrischer Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das sympathetische Gefühl und die Subjektivität zu stark. Nun macht er seiner Figuren Sache zu der seinen und in dieser Verwechselung rechtfertigt er sich selbst darin, damit das Publikum wiederum mit ihm sympathisire. Seine Personen reden nicht in eigener Person, sondern er selbst redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf seine eigene Redekunst lassen ihn oft Wahrheit und Haltung vergessen. Er sucht für jede so vortheilhaft zu reden, als möglich. Corneille. — Interessant ist die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunstgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunstgenie sein Werk zusammen ꝛc. Der Sinn ist dies, wenn auch die Worte nicht. Das entspricht ganz dem von Lessing bei Gelegenheit der Rodogüne geschilderten Wechanischen Verfahren des Witzes, während Lessing das wesen des Genies im organischen Entwickeln aus Einem springenden Punkte findet. Schiller's Werke sind blin-

kende Kryſtalle; Shakespeare's organiſche Gewächſe. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, ſehe man, indem man den Oedipus mit Wallenſtein vergleicht. Wie ſieht Alles, was an ihm exponirt wird, dem Oedipus, wie ihn Sophokles zeichnet und wie wir ihn vor Augen ſehen, aus dem Auge geſchnitten. Dieſelbe Jähheit und Rückſichtsloſigkeit im Thun, das er erforſcht, als in der Art, wie er es erforſcht. Dies Weſen ſelbſt iſt ein Grund, mit zu glauben, daß er der Mörder des Lajus ſei, ehe man es erfährt. Und wie iſt auch der Oedipus auf Kolonos ganz derſelbe. Der Wallenſtein vor der Tragödie Schiller's aber iſt ein anderer, als der im Stücke, und in dem Stücke ſelbſt wechſelt er. Er behält das äußere Gehaben des Fürſtlichen, das innere Koſtüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Unmittelbarkeit der Darſtellung.

Wo es nur ſein kann, verwandle man die Handlung in Expoſition durch die betreffende Perſon ſelbſt gegeben, d. h. ſo, daß die Entſchlüſſe ſchon gefaßt ſind. Wer fühlt nicht an Othello's Weſen, daß ſein Entſchluß vorhanden, ſollte er ihn auch gegen ſich ſelbſt noch nicht ausgeſprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausſpricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Nothwendigkeit, daß der Entſchluß ſo lange als Situation feſtſteht, und ſich uns eintiefen, uns an ſich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er ſchon feſtſteht, ſo viel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte. — So Coriolan, der in Wahrheit ſchon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bitten-

den, beſiegt iſt, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Aeſchylos und Sophokles liegt die Wirkung von Nothwendigkeit großentheils darin, daß wir keinen Entſchluß auf der Bühne faſſen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponiren ſehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Kouliſſen oder vor das Stück gelegt, weil wir es ſo gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unſichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, ſo gewinnt ſie ſelbſt an Imponirendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entſchluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden ſoll. Auch wenn er auf der Bühne, wie im Macbeth, ausgeſprochen wird, iſt vermieden, daß der Held ſagt, ich will das thun. Dieſer Prozeß vollzieht ſich tief-innerlich, wir erkennen ſein Obſchweben nur durch ſeine Symptome; erſt vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das iſt mehr Expoſition, daß ein Entſchluß ſei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vortheile; es laſſen ſich dann den Perſonen Scherze und ſonſt illuſoriſche Füllreden in den Mund legen, und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Geſtalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man ſich verſagen müßte, weil die dargeſtellte Steigerung bis zur Entſchließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenſchaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, ſieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entſchluſſes ꝛc. ſich wiederholen, der in die Scene fällt; nun kann immerhin das Bild concentrirter und kürzer gefaßt ſein,

die Handlung wird doch nothwendiger erſcheinen. Alles wird dadurch weniger gemein wirklich, und dramatiſch gedrängter und belebter. Die Perſon tritt wieder auf, ihr Zuſtand iſt einen Schritt weiter im Prozeſſe, ſie thut ihn ſcheinbar noch einmal, um damit dem Zuſchauer ein verkleinertes Bild des Entſtehens zu zeigen. In lyriſcher Unordnung folgt das verurſachende Gefühl dem Entſchluſſe. Das iſt eben weſentlich nichts Anderes, als das Kunſtmittel, über die wirkliche Zeit zu täuſchen, wenn irgend einem Vorgange ein anderer in der Zeit unmittelbar zu folgen ſcheint, und erſt während des Verlaufes dieſes anderen Vorganges ſich herausſtellt, daß ein Spatium dazwiſchen lag. —

Das Typiſche der Darſtellung.

Darſtellung von Menſchenarten, ihrer Art und Weiſe, zu ſein, zu handeln, zu leiden und zugleich der Schickſale, welche im Weltlaufe ihre ſo zu ſagen eigenthümlichen ſind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernſte zu ſeinem Nachtheile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichwortes. Wie nun der Inhalt der Geſtalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, ſondern die Regel ſein ſoll, das was immer iſt, die ewig alte und neue Geſchichte, — Naturgeſchichte der Menſchentypen und ihrer typiſchen Schickſale, ſo geht es dem, der ſo iſt, der ſo handelt ꝛc. Die Darſtellung muß darauf ausgehen, uns ihre völlige typiſche Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geſchloſſene, ſtiliſirte; eine poetiſche, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantaſieding, ein Produkt von Schwärmerei,

oder platoniſchem und ſonſtigem Phantaſierauſche von Weltverbeſſerer- oder Weltſchmerz-Träumereien und Ueberſpanntheiten. Es gilt nicht darzuſtellen, was nur ſelten geſchieht, ſondern in dem Geſchehenden und in deſſen Art und Weiſe eben Das, was wir jeden Tag ſehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tauſenderlei Zufälligem, dem Typus Gleichgültigen vermiſcht. Zur Illuſion der Geſtalten gehört durchaus ein verhältnißmäßig liberales Maaß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollſtopfen mit Stoff und mit ſogenannten Handlungsmomenten, ſondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts ſicherer aufgehoben wird, als durch ein ſo zu ſagen geſchäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewiſſe Behaglichkeit haben und mehr auf Darſtellung der typiſchen Menſchen und der Geſprächstypen gehen, als auf Darſtellung im rhetoriſchen Sinne. Der Anſchluß des Poeten an den Schauſpieler iſt dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schauſpieler einen wirklichen Menſchen zum Materiale, nicht blos eine Phantaſievorſtellung, mit der er ſouverain umgehen kann. Dadurch wird er zu realiſtiſchen Motiven gedrängt und muß alles Phantaſtiſche fahren laſſen. Er wird zu einem weit höheren Grade der Naturtreue gezwungen. Verblaſene Motive, überſichtige Dinge ꝛc., die die bloße Phantaſiegeſtalt verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumeriſchen Unbeſtimmtheit einleuchten, indem er ſie mit einer wirklichen Perſönlichkeit von beſtimmtem Umriſſe zuſammenhält. Er wird zum Typiſchen gedrängt, denn die individuelle Menſchengeſtalt des Schauſpielers wird immer Züge haben, die mit ſeiner individuellen Vorſtellung nicht zuſammengehen. Der Schauſpieler allein

iſt eine Realität; Dekorationen ꝛc. ſind bloße Andeutungen; das zwingt ihn, die Perſonen und ihre Motive real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln und ſie nicht mitſpielen zu laſſen. —

Richard III. Die Natur der Leidenſchaft.

Ich leſe eben wieder Richard III. und bin von Neuem erſtaunt über die Kunſt, mit der Shakespeare Alles möglich zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in keinem ſeiner Stücke ſonſt den Dialog; hier iſt keine Spur von jener Zuſammendrängung vieler Gedanken und Gefühle in Ein Wort, die wir in anderen ſeiner Werke finden. Wie kommt das? fragt man ſich, denn man iſt bei Shakespeare überall die tiefſte Abſichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und ſo habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein eigenes Bedürfniß mich den Kunſtmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne ſichtbare Gewalt in die drei Stunden preſſen helfen, finde ich die Antwort. Es iſt fabelhaft, welche Maſſe des Stoffes in dem Richard ſich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit Shakespeare all den möglichen Nachtheilen ſolchen Stoffreichthumes auszuweichen weiß. Zunächſt droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir ſein Kunſtmittel, dieſer zu begegnen, in einer leicht überſehbaren Anordnung, mit Zuſammenhalten des Zuſammengehörigen. Deſto näher drohte die andere Klippe, unnatürliche Haſt der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hülfe; und wie in keinem anderen ſeiner Stücke die Begebenheiten gewaltſamer zuſammengerückt ſind, ſo iſt auch in keinem ande-

ren die Zeit ſo ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein Geſtern, kein Morgen, keine Uhr und keinen Kalender. Nirgends iſt jede individuelle Namhaftmachung der Zeit ſo konſequent vermieden, als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Klippe der Trockenheit, die mit der Haſt zuſammenhängt, der ſichtbar gewaltſamen Drängung, balancirt er nun durch den Dialog, der ſo poetiſch behäbig und behaglich, wie in keinem ſeiner anderen Stücke, wie jene Drängung der Fakten in keinem anderen größer und gewaltſamer iſt. Aber noch einem anderen Uebel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindruckes. Dieſe wäre unausweichlich, wäre der Stoff von Seiten des Gemüthes aufgefaßt, ſo etwa in Goethe'ſcher Weiſe. Die Gedankenhaftigkeit dieſes Dialoges hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Geſtalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialoges, liegt hauptſächlich das Impoſante der Shakespeare'ſchen Figuren. Dadurch wird das Thun der Geſtalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moraliſchen Urtheiles hinaufgehoben, und in dem Beſitze dieſer freien Selbſtbeſtimmung liegt das Impoſante des handelnden Menſchen. Daß dieſe Selbſtbeſtimmung auf die Seite des Wollens ſich legt, der Leidenſchaft, die ihre Naturnothwendigkeit wiederum in ſich hat, das verbindet bei Shakespeare ſo ſchön Freiheit und Nothwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieſes innere Geſetz und ſeine Wahrheit, bei Goethe jene Selbſtbeſtimmung und ihre Kraft vermiſſen. — In der Leidenſchaft ſind dieſe beiden Seiten des Menſchlichen beiſammen; daher iſt die Leidenſchaft das Centrum der wahren Tragödie. In dieſer Hinſicht iſt der Affekt das

Gegentheil, und deßhalb wohl revolutionirt ſich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverſtändniſſen, da er, wie es ſcheint, den Affekt, inſofern dieſer der vollziehende Diener der Leidenſchaft iſt, inſofern er im Einverſtändniß mit dieſer iſt, zur Leidenſchaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Geſtalt, wie ein wirklicher Menſch, wird um ſo impoſanter ſein, — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde" — je mehr er ein Leidenſchaftsmenſch iſt, um ſo weniger impoſant, als er ein Affektmenſch iſt. Die ſogenannten Charakterloſen ſind eben ſolche Affektmenſchen, ohne die Baſis einer großen Leidenſchaft, welche eben die Konſequenz giebt. Schiller ging hier in Kant's Irrwege, der durch die Stelle Kant's in der philoſophiſchen Anthropologie deutlich zu machen iſt: „je mehr Affekt ein Menſch hat, deſto weniger pflegt er Leidenſchaft zu haben." Er bedachte nicht, daß der Leidenſchaftsmenſch ja eben Affektmenſch iſt — denn alle Leidenſchaft geht auf möglichſt immerwährenden Genuß eines Affektes; daß aber in der Leidenſchaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerſtrebenden Affekt zu binden, wenigſtens zu verbergen. Aber die Leidenſchaft iſt nicht ruhig, wenn ſie dies iſt, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, ſondern weil ſie nach dem Genuſſe eines gewiſſen Affektes ſtrebt, und deshalb, ſo lange ſie kann, nicht duldet, weder daß ein gegneriſcher, noch daß der geſuchte Affekt ſelbſt den möglichſten Genuß dieſes letzteren verhindere. Wie die Leidenſchaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt ſie momentan überwächſt, davon iſt Macbeth ein ſprechendes Beiſpiel. Der Affekt aus der äſthetiſchen Idee von Größe, Herrſchaft, Ehre, Gefürch-

tetheit, Glanz ꝛc. iſt es, welchen ſuchend die Leidenſchaft die Affekte der Menſchlichkeit in Macbeth überwindet, oder wenigſtens zu verbergen die Kraft giebt, bis dieſe, — im Affekte der Gewiſſens-Reue — überwachſend, bei der Tafelſcene den Schleier, womit die Leidenſchaft ihn birgt, zerreißen. Darum iſt die Leidenſchaft ſo theatraliſch, weil ſie ein Schauſpieler iſt. — Das Geheimniß der wahren Großheit der Geſtalten und des Stückes iſt, daß die Perſonen immer nach der Nothwendigkeit handeln, d. h. wie Andere, wie der Zuſchauer es auch würden; dabei aber den Schein der freien Selbſtbeſtimmung feſthalten in dieſem eigentlich nothwendigen Handeln. Je nothwendiger daher der Vorgang, und je freier ſcheinbar die Bewegung der Geſtalten, deſto beſſer. In der Leidenſchaft iſt Beides beiſammen, daher iſt die Leidenſchaft das Erſte im Drama. Handeln die Perſonen nach dem Geſetze, der Naturnothwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenſchaft gemäß, ſo haben ſie die Nothwendigkeit und die Freiheit in Einem. Im Affekte haben ſie nur die Nothwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn ſie anders reden, als thun; wie Shakeſpeare's Böſewichter, die immer wiſſen, was ſie ſollen, das Sittengeſetz anerkennen, und doch dagegen handeln und thun, was ſie wollen. Aber auch die tragiſchen, und ſelbſt die bedeutenderen Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß ſie wiſſen, was ſie ſollen, und doch thun, was ſie wollen — was ſie müſſen in der Konſequenz der Leidenſchaft —, in der trotzigen Faſſung zu leiden, was ſie leiden müſſen, liegt jener Schein von Freiheit, der ihnen den Anſchein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Dieſe äſthetiſche

Wirkung, die unſerer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unſeres Weſens an jeder Erſcheinung, der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen ſcheint, erſtreckt ſich ſelbſt auf die komiſchen Geſtalten des Luſtſpiels und der Poſſe, wenn ihre nothwendige Thorheit wie aus einem ſtolzen Entſchluſſe ſich zu beſtimmen ſcheint, wenn die Selbſtgefälligkeit ihrer Armuth ſich ſelber ſo zu ſagen ſtolz zulächelt, daß ſie ſolche ſind, die den Muth und die Kraft haben, ſo Etwas zu thun; wo dann darin eben das Urkomiſche liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei ſcheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältniſſe ſteht. Wir kommen auf dieſem Umwege wieder auf den früher ſchon gefundenen Punkt der indirekten Charakteriſtik und auf den Hauptpunkt: tiefſte Abſichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; wodurch dem Verſtande und der Phantaſie zugleich Rechnung getragen wird. —

Die Geſammtphyſiognomie eines Charakters.

Die Exiſtenz iſt nicht beſſer ſichtbar zu machen, d. h. die Geſammtphyſiognomie eines Charakters, als daß man dieſe von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à part's, wo er ſo zu ſagen dem Zuſchauer direkt zugewandt iſt —), en profil links und rechts, ganz und halb, d. h. die Phyſiognomie ſeiner Verhältniſſe mit Anderen, z. B. Hamlets mit ſich ſelbſt, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Roſenkranz ꝛc., mit Ophelia und dem Todtengräber. Mit Jedem von dieſen iſt Hamlet ein Anderer, einem Jeden wendet er einen anderen Theil ſeines Geſichtes zu; ſich ſelbſt das volle Geſicht, Horatio ſchon etwas vom Profile, den Anderen

mehr oder weniger davon; das Geſicht, wie es iſt, nur ſich ſelbſt; dem Polonius eine Art von komiſcher Maske ꝛc. Aus dieſen Wendungen des wahren Geſichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falſch ſind, entſtehen eine Unzahl mimiſcher Kombinationen. Es iſt nicht genug, daß man namentlich des dramatiſchen Helden Geſicht kennen lernt, man muß auch ſeine Geſichter kennen lernen. —

Emilia Galotti.

Leſſing's Emilia hat bereits viel Shakespeare'ſches, z. B. die meiſterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur Schade, daß die Tragik durch die Vertheilung von Schuld und Strafe einerſeits und von Leiden und Sympathie des Zuſchauers andererſeits, welches Alles zuſammen an die Geſtalt des Helden gebunden ſein mußte, geſchwächt iſt. Die innere Technik iſt Shakespeariſch, die äußere franzöſiſch. Dieſe letztere hat viele kleine Behelfe eingeſchmuggelt. Sehr richtig hat Leſſing für dieſe Weiſe einen einfachſten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragiſchen Nexus ſind nur die drei Perſonen, der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles Andere iſt Detail. —

Antike Tragödie.

— Ariſtoteles ſagt: „Die Stücke der Neueren ſind ohne Charakter.“ Gut; von den älteren läßt ſich das gewiß nicht ſagen. Im Aeſchylos vergleiche man den Charakter des Prometheus, und ſage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben deſſelben ſo über die Handlung

als ſolche hinauswächſt. Man wird ein ſolches vergeblich ſuchen. Und ſo ſteht es mit den meiſten und gerade den angeſehenſten Tragödien der drei großen Griechen. —

Das ſinnliche Moment der dramatiſchen Darſtellung.

— Motiviren muß man aus dem Charakter, der Geſtalt, d. h. aus dem, was ſinnlich gegenwärtig, nicht blos aus dem, was im Gedächtniſſe vorhanden, wie z. B. die Situation, das iſt um ſo nothwendiger, je weniger die Situation ſinnlich gegenwärtig zu machen iſt, wie z. B. die menſchliche Iſolirtheit des Othello durch ſein ſchwarzes Geſicht. — Je mehr die philoſophiſche Aeſthetik ſich in der poetiſchen Praxis geltend macht, deſto mehr ſchwindet das ſinnliche Moment, die eigentliche Darſtellung aus der Poeſie, was für das Dramatiſche am empfindlichſten iſt, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht exiſtiren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urtheil über die Braut von Meſſina wiederzufinden. —

Zu Hegels Aeſthetik.

— Ein faſt komiſches Beiſpiel von Verkennung des eigentlich Dramatiſchen in Hegels Aeſthetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeare's Macbeth liegt eine Kolliſion der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan iſt König und Macbeth ſein nächſter, älteſter Verwandter, und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncan's. Und ſo iſt auch die erſte Veranlaſſung zu Makbeth's Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, ſeinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Dieſe Berechtigung Macbeth's, welche aus den Chro-

niken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelaſſen, weil es nur ſein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeth's Leidenſchaft herauszuſtellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Intereſſe ſein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargeſtellt zu ſehen. Deßhalb bleibt es nach Shakespeare's Behandlung unmotivirt, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, ſondern ſie entfliehen läßt und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt." — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelaſſen, weil es die Schlankheit und Geſchloſſenheit des Vorganges geſtört hätte, da erſt eine Expoſition ſeines Rechtes nöthig war, welches nur in der hiſtoriſchen Abſonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mit den primitivſten Motiven hanthiert, mit Leidenſchaft und Gewiſſen. Sollte es denn wirklich Hegeln beſſer geſchienen haben, wenn ſtatt der wunderbar poetiſchen Scenen, die Shakespeare's Aenderung ihr Daſein verdanken, ein Debattiren über die verſchiedenen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarſte und Langweiligſte auf der Bühne, wenn es auch ſehr zweckmäßig iſt in einem hiſtoriſchen Werke? Kann man einen ſolchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargeſtellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik iſt Macbeth ja doch ein Verbrecher geweſen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher daſtehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als ſeinen Gaſt meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem argloſen Gaſte bleibt, trotz Hegel, ein großes Verbrechen. Aber

wie konnte es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncan's willen gegen ihn, kein Verbrechen gewesen sei. Und sollte er denn Banquo's Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen wie dies Unrecht Duncan's hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechts nicht erwähnt, das ihm von dem Ohm geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland ꝛc. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncan's betrifft, so hätte die Berathung, was mit ihnen geschehen solle, die Scenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verrathen? Nun, wenn sie nicht entflohen wären, und die Schuld an Duncan's Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Makbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das Nächste, des Königs Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halbgefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte, noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Nothwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch

das Schauſpieleriſche verloren, die nothwendige Hälfte des wahren Dramatiſchen. Jener individuelle Konflikt zwiſchen den Rechten Duncan's und Makbeth's wäre ein einzelner Fall; Shakespeare's Bemühen geht auf Typen. So iſt denn all die wunderbare Offenbarung über die Menſchennatur, die Shakespeare in ſeinem Macbeth giebt, Hegeln nichts, wenn er ſie blos aus einem Komplimente herleitet. Dieſen Philoſophen iſt eine philoſophiſche Disputation das Höchſte, und auch die Tragödie können ſie nur als eine ſolche ſich denken, wenn ſie etwas Großes in der Tragödie ſehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Verſuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, alſo den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle iſt mir bis jetzt weder von Philoſophen, noch von Nichtphiloſophen geſagt vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1. über Metapher, Bild, Gleichniß ſagt, iſt meiſt trefflich. — Hegel verwechſelt aber, wie Goethe und beſonders Schiller, Affekt und Leidenſchaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverſtändniſſe zuwege; z. B. wie er ſagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für ſich in ihrer Selbſtändigkeit auftreten, ſondern ebenſo in der Menſchenbruſt lebendig ſind, und das menſchliche Gemüth in ſeinem Innerſten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrucke πάθος bezeichnen. Ueberſetzen läßt dies Wort ſich ſchwer, denn „Leidenſchaft" führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit ſich, indem wir fordern, der Menſch ſolle nicht in Leidenſchaftlichkeit gerathen. Pathos nehmen wir deßhalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne, ohne dieſen Beiklang des Tadelnswerthen, Eigenſinnigen

u. ſ. w. So iſt z. B. die heilige Geſchwiſterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechiſchen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in dieſem Sinne iſt eine in ſich ſelbſt berechtigte Macht des Gemüthes, ein weſentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Oreſt z. B. tödtet ſeine Mutter, nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüthes, welche wir Leidenſchaft nennen würden, ſondern das Pathos, das ihn zur That antreibt, iſt wohlerwogen und ganz beſonnen." — Aus dieſer Stelle erhellt, daß Hegel im Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberſtellt, und nicht die Leidenſchaft. Denn vom Affekte iſt zu ſagen, daß er weder erwogen, noch beſonnen ſei, aber nicht von der Leidenſchaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämoniſche der Leidenſchaft, in ihrer Beſonnenheit. Die Leidenſchaft macht ſogar den, den keine Vernunft beſonnen macht, den Leichtſinnigen, und ſeiner ſonſt Unmächtigen beſonnen, und ihr Hauptunterſchied vom Affekte iſt eben jene bewußte Kraft, durch den ſie den ſtärkſten Affekt beſiegen oder wenigſtens zurückdrängen kann. Sie iſt die konſequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von ſolcher Kraft, daß ſie nicht allein der denkenden Kraft, wo dieſe ſich ihr entgegenſtellt, den Gehorſam verweigert, ſondern ſie übermächtig in ihren Dienſt zwingen kann. Die Leidenſchaft iſt's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt, und ſeinen Handlungen die Nothwendigkeit. Die Leidenſchaft ferner kann man mit demſelben und mit größerem Rechte als Hegel das „Pathos", das Wirkſame im Kunſtwerke wie im Zuſchauer nennen, deßhalb, weil jeder

Mensch die Fähigkeit der Leidenschaft in seiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrschaft, Liebe, Ruhm ꝛc. in sich trägt. Ferner zeigt sich das Mißverständniß darin, daß er „Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit" zusammenwirft. Freilich sind die Wörter etymologisch auseinander entstanden, die Etymologie ist aber keine Psychologie, und die Verwechselung, deren Schuld die beschränkte Kenntniß Derer trägt, die zuerst jene Abtheilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptiren. Der Ausdruck „Leidenschaftlichkeit" hat zur eigentlichen Bedeutung Das, worin ein Gegensatz zu seinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte aus. Wenn Kant sagte: „wo viel Affekt, sei wenig Leidenschaft", zielte er eben auf den Gegensatz der betreffenden Begriffe, und meinte nichts Anderes, als was man auch so fassen könnte: Wo große Leidenschaftlichkeit, da ist wenig Leidenschaft. — Shakespeare verwechselt in seiner Darstellung nie Leidenschaft mit Affekt, weil er die menschliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos" nennt, ist nichts Anderes, als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktisch bei Schiller finden, das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat, und doch von Selbstvorwürfen befreit zu sein. Bei den Alten finden wir diese Sophisterei nicht, dort ist sie nicht Sophisterei des Dichters, sondern dargestellte der Personen, denen der Autor aus dem Munde Anderer sein eigenes unbestochenes sittliches Urtheil entgegenstellte. Klytämnestra beim Aeschylus sucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Aeschylus selbst aber thut es nicht, denn er

ſtellt ihr verbrecheriſches Verhältniß zum Aegyſth mit dar, und darin ein Motiv, welches Klytämneſtra verſchweigt; und dem Chore, ſehen wir, ſcheint ſie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenſchaftlichkeit hängt eine Nüance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenſchaft. Wir verachten die Leidenſchaftlichkeit deßhalb, weil ſie Charakterſchwäche iſt, weil die Natur in ihr den Geiſt völlig überwiegt; ſie iſt Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt. Die Leidenſchaft iſt es aber gerade, die dem Menſchen die ungeheuerſte Macht über ihn ſelbſt giebt. Die große Leidenſchaft iſt, ſelbſt wenn ſie auf das Böſe geht, impoſant, denn ſie bringt in das Thun und Denken des Menſchen jene grandioſe Konſequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen ſittlichen Forderungen bewirken ſollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, iſt keineswegs blos Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die praktiſchen Beiſpiele der Alten und der Idealiſten unter den Neueren zeigt das zur Genüge; denn in ihnen iſt höchſtens die ſinnliche Seite bemäntelt, aber ſie iſt vorhanden, und ſie iſt es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das iſt's eben, was in der Shakespeare'ſchen Tragödie das Schöne zugleich wahr und ſittlich macht, daß ſie die Schuld nicht vermäntelt, aber ſie aus großer Leidenſchaft hervorgehen läßt. Wenn die Philoſophen den abſoluten Geiſt den endlichen trotz deſſen relativer Größe und Schönheit verſchlingen laſſen, um deſſen Unangemeſſenheit willen, ſo ſehe ich nicht, wie das eine höhere Vorſtellung vom Tragiſchen ſein ſoll, als der „Neid" der Götter. Der Neid iſt wenigſtens begreiflicher, als die Grille des Prokruſtes, ſeine Gefangenen zu Tode zu dehnen, wenn ſie nicht in ſein Bett

paſſen. Dieſe Prokruſtesleidenſchaft des abſoluten Geiſtes iſt um nichts weniger irrationell, als jene niedrigere Stufen des Tragiſchen. Es iſt darin etwas eben ſo Komiſches, als das perſonifizirte Schickſal in Thekla's Deklamation. — Die Sache iſt ſo: Im allgemeinen Theile der Aeſthetik brauchte Hegel einen Begriff, der Das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantiſchen Kunſt zu nennende Leidenſchaft vorhanden war. Pathos und Leidenſchaft iſt daſſelbe Ding, nur von dem verſchiedenen Standpunkte dieſer verſchiedenen Weltanſchauungen angeſehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenſchaft braucht, und jenen bei klaſſiſchen Beiſpielen, dieſen bei Beiſpielen aus der romantiſchen Zeit, zu der er Shakespeare ſtellt. Er hätte im allgemeinen Theile, der ſich noch nicht auf dieſe einlaſſen kann, einen Oberbegriff beider ſetzen ſollen. — Bei Romeo und Julia z. B. ſpricht er von der Leidenſchaft der Liebe, hier iſt der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nüance von Gemeinheit und Eigenſinn an ſich haben ſoll". — Ueber Shakespeare's Rüpel irrt ſich Hegel, wenn er ſagt, „in ähnlicher Inkonſequenz ſind ſeine Rüpel faſt durchaus geiſtreich, und voll genialen Humors. Da kann man ſagen: wie kommen ſo geiſtreiche Individuen dazu, ſich mit ſolcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen ꝛc." Dagegen hat ſchon Kant in ſeinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabenen geſagt: es könne viel Witz mit wenig Urtheilskraft in Einem Menſchen beiſammen ſein, er bezeichnet dies Mißverhältniß als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht blos den Mangel an Urtheilskraft, ſondern verrathe auch,

daß dieſer mit Witz verſetzt iſt. Ein Menſch, der einen Gran von Witz habe, ſei ſehr abgeſchmackt, wenn er keine Urtheilskraft habe. Hätte Hegel etwas näher zugeſehen, ſo würde er gefunden haben, daß Shakespeare's Rüpel meiſt in dieſe Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probſtein's witzige Reden mit ſeinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig ſind, deren Urtheil und Handeln aber ſchwach iſt und ihre Armuth zeigt. — Vortrefflich iſt was Hegel ſagt: „Es widerſpricht der individuellen Entſchiedenheit, wenn ſich eine Hauptperſon, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur beſtimmen und überreden läßt, und nun auch die Schuld von ſich ab und auf andere ſchieben kann, wie in Racine's Phädra. Ein ächter Charakter handelt aus ſich ſelbſt, und läßt nicht einen Fremden in ſich hinein vorſtellen, und Entſchlüſſe faſſen. Hat er aber aus ſich gehandelt, ſo will er auch die Schuld ſeiner That auf ſich haben und dafür einſtehen.“ —

Der Kaufmann von Venedig.

Beim Wiederleſen des „Kaufmannes“ iſt mir wiederum ſo recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetiſche Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Geſtalten eine entſprechende äußere Einrichtung der Scenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatiſche Cauſalität und Spannung nicht zu ſehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfniß, welche leichte Grazie iſt im Stücke, ſeine Wirkung eine wunderbar harmoniſche. Was den Bau betrifft, ſo iſt auch darin keine Spur jenes

mühſamen Ernſtes, der die Phantaſie ſcheucht und lähmt. Es iſt als hätte die Phantaſie die Folge der Scenen beſtimmt und alles geordnet. Es iſt etwas ſo Sprunghaftes darin, als hätte der ſchwerfällige, ſchleichende Verſtand gar keinen Antheil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl ſind auch die Hauptſcenen gehalten, wie die Situationen! —

Zu Hegels Aeſthetik.

Die Bemerkungen Hegels über das Recitativ und das Dramatiſche deſſelben durch die Verwebung mit dem Melodiſchen (Bd. 3, 199 ꝛc.) ſind vortrefflich, und kann nichts Beſſeres darüber geſagt werden. Das von Hegel über Muſik Geſagte, und mit gleicher Nothwendigkeit auf dramatiſche Poeſie Anzuwendende trifft mit meinen alten Studiumsreſultaten vollſtändig zuſammen. Das Schauſpieleriſche darf nichts Aeußerliches bleiben, es muß mit dem Poetiſchen ſich organiſch durchdringen, dadurch wird die dramatiſche Poeſie eben erſt dramatiſche Poeſie. — Was mich unendlich freut, iſt, daß ich auch im Urtheile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte vertheidigt habe, Hegeln begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan Etwas geſagt. — Viel Verwandtes finde ich in ſeinen Aeußerungen über den Unterſchied der Proſa und Poeſie, in ſeiner Trennung des Poetiſchen und Rhetoriſchen. Mit ſeiner Meinung über die rhetoriſche Diktion auch Schillers (des Horaz, der franzöſiſchen Klaſſiker ꝛc.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und ſogleich macht er die politiſche Ausweichung: „Dieſe Schriftſteller

— Herder, Schiller — aber wendeten ſolch eine Ausdrucksweiſe hauptſächlich zum Behufe der proſaiſchen Darſtellung an, und wußten dieſe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdruckes erlaubt und erträglich zu machen.“ Indirekt, aber deutlich genug! — — Auch Hegel ſtellte ſich (Bd. 3, 495 ꝛc.) das Lyriſche und Epiſche im Dramatiſchen nur mechaniſch verbunden vor, nicht aber in ſo organiſcher Wechſeldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein Drittes, von beiden verſchiedenes wird. Wie z. B. im Apfel kein Waſſer mehr iſt, ſondern Apfelſaft, etwas, was weder Waſſer noch irgend eine andere ſeiner Ingredienzien mehr iſt. So kann im Drama nichts Lyriſches und nichts Epiſches mehr ſein, da beide ſich im Reiche der bloßen inneren Vorſtellung bewegen. Die ſinnliche Erſcheinung iſt aber in der dramatiſchen Kunſt ein integrirendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Muſik die Tonfarbe der Inſtrumente als ſolches angeführt. Wenn er im dramatiſchen Kunſtwerke von der Darſtellung, d. h. dem Schauſpieleriſchen mit abſieht, ſo muß er beim muſikaliſchen Kunſtwerke von dem Charakteriſtiſchen der Inſtrumente, im maleriſchen von der Farbe abſehen, wenn er konſequent ſein will. Wenn er der dramatiſchen Poeſie das Feld der inneren Vorſtellung überweiſet, wie der lyriſchen und epiſchen, ſo gehört die Vorſtellung der Aufführung nothwendig mit dazu, nämlich, daß man ſich vorſtellt, man laſſe nicht allein die poetiſche Perſon, ſondern auch den Schauſpieler ſprechen. Eine Partitur läßt ſich auch leſen. Man ſpiele Einem, der von der inneren Sprache der Orcheſtermuſik nichts verſteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, ſo iſt das immer nur ein

Surrogat, ähnlich, als wenn man ein Drama, d. h. seinen Inhalt Jemandem erzählt. Aus der Syntheſe des Poetiſchen und Schauſpieleriſchen, nur wenn ſie eine organiſche iſt, entſteht das Dramatiſche, in welchem das Epiſche ſtets von der Subjektivität durchdrungen ſein und das Lyriſche zugleich die beſondere Geſtalt darſtellen muß. Inſofern beginnt das eigentlich Dramatiſche erſt mit Shakespeare. Im antiken Drama iſt das Lyriſche noch als Lyriſches, das Epiſche noch als Epiſches vorhanden; die betreffenden Werke ſind ein Syſtem von lyriſchen und epiſchen Gedichten, nicht ſelbſt ein lyriſch-epiſches Gedicht. — Hegel ſagt (3, 498): „Von dieſer Art iſt die Sprache der griechiſchen dramatiſchen Poeſie, die ſpätere Sprache Goethe's, zum Theil auch der Schiller'ſchen, und in ſeiner Weiſe Shakespeare's, obſchon dieſer, dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauſpielers anheimſtellen mußte.“ — Was ſoll das heißen? Doch nicht, daß ſeine Schauſpieler extemporiren mußten? Gewiß nicht! Man ſieht, Hegel denkt ſich in dem Schauſpieler nur eine Art koſtümirten Rhapſoden. Wenn der Schauſpieler wirklich nichts Anderes iſt, ſo laſſe man ihn weg, damit er das Kunſtwerk nicht verderbe. Soll er als Künſtler wirken, ſo muß auch ſeiner Erfindungskraft ein angemeſſener Raum behalten werden, ſoll er nicht als Künſtler wirken, ſo thue man ihn weg. Und „weil dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß“ — — Was ſoll nun gar das heißen? Wenn Shakespeare dabei den damaligen Zuſtand der Bühne berückſichtigte, ſo iſt es doch wunderbar, daß ſeine Weiſe auch dem jetzigen Zuſtande der Bühne die gemäßeſte erſcheint. Hegel

hätte wohl ſagen: ſollen, „dem Zuſtande der Bühne“, oder noch bezeichnender, „den Bedingungen der neueren dramatiſchen Kunſt gemäß“, die eine durchaus dramatiſche, nicht mehr eine aus lyriſchen und epiſchen Parthieen beſtehende und deßhalb einen Vermittler brauchende iſt, der nicht bald Rhapſode, bald Sänger, bald Schauſpieler ſein darf, ſondern ein Künſtler ſein muß, wie der Dichter einer iſt. Die Diktion der Alten verhält ſich zu Shakeſpeare's wie ein Halbthier, das der unorganiſchen Maſſe wegen, in das es gehüllt iſt, ſich nur ſchwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauſpielkunſt. — — Die Darſtellung Hegels hat das Beſchwerliche, daß er, wo es geht, den abſtrakten Begriff aufſtellt, unter welchen ſich die Alten und Shakespeare gleichmäßig faſſen laſſen; bei ſeiner nicht zu intimen Bekanntſchaft mit der Sache, paſſirt es ihm dann, daß er den Unterſchied zwiſchen den Alten und Shakespeare in manchen Einzelnheiten nicht klar ſieht, daß ſeine Abſtraktion oft nur von den Alten genommen iſt, wo er ſie von Beiden zu nehmen glaubt; andere Male hat er abſichtlich nur die Alten, andere Male nur Shakespeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entſteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erſt die dramatiſche Poeſie der Alten, dann die dramatiſche Kunſt Shakespeare's beſonders abgehandelt und ſchließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin ſie einſtimmen, und das, worin ſie verſchieden ſind. Zumal da er den Fortſchritt der neueren Kunſt aus dem Fortſchritte der Schauſpielerei zu einer Kunſt, ſelbſt als den Grund der Verſchiedenheit und größeren Ausbildung der neueren dramatiſchen Kunſt anerkennt, hätte er den Begriff des poetiſchen Kunſtwerkes nicht einſeitig vom

antiken Drama abſtrahiren ſollen. Wenn er will, daß man dramatiſch dichte, wofür die Aufführung die Probe ſein ſoll, ſo hätte er ſchon bei Feſtſtellung des Begriffes des dramatiſchen Kunſtwerkes daran denken ſollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im beſſeren Sinne) dichte, ſo hätte er zeigen müſſen, wie dies Erforderniß zu erreichen ſei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß ſchon bei Konzipirung der dramatiſchen Fabel darauf Rückſicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weiſe dies zu thun war. — — Das ſubſtanzielle Pathos, als Inhalt des Charakters, kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darſtellende Statue, deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man ſie in Geſtalt von abgehauenen Baumſtumpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht ſieht, und an den Leib geſchloſſene Arme, als Gewand, das den Beinen ſtellenweiſe Verbindung und Halt giebt. Die Shakeſpeare'ſchen Charaktere dagegen ſind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in ſich ſelbſt; jene ſind der Skulptur nachgeahmte Menſchen, wie der ſteinerne Gaſt einer iſt; von ihrer Baſis herabgeſtiegene Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, ſich daher ſchwer und maſſiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchſcheinendes Blut. Auch dies iſt für die neuere dramatiſche Kunſt eine ſtoffartige Wirkung, ein überwundenes Moment, eine Crudidät, wie eine unorganiſche Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Thieres. — Die Entgegenſetzung des Subſtanziellen und Subjektiven in der antiken und romantiſchen (Shakespeare) Kunſt bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß

die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakespeare dagegen die ganze Handlung vor unseren Augen vorbeigehen läßt. Dies kam aber zum großen Theile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner, oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Lajus im Trunke die Warnung des Orakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im thierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorschützen. Daß es aber Hegel blos um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weiteren Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begönnen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangenen Ehe auch eines. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in Ein und dasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Theil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Theil in Schwäche und Unreifheit"

— ſo legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerſpruches in ſeine Helden. Davon iſt aber gar nicht die nothwendige Folge, daß der Held ein ſchwankender Charakter wird, im Gegentheile nehmen ſeine Helden ihr vornehmſtes Intereſſe daher. Uebrigens iſt es nicht in der Natur, oder doch nur als Ausnahme, daß in einem Menſchen zwei völlig gleich ſtarke Leidenſchaften vorhanden ſein können. Die ſtärkere hat dann die ſchwächere, (auch das Gewiſſen kann Leidenſchaft ſein) als ein nicht überwundenes, aber ſtets unterdrücktes Moment in ſich. Zu vergleichen einem Menſchen, der den Wolf an ſich preßt, damit dieſer ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umſchlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das ſich, ſeinem Wollen Entgegengeſetzte ſolchergeſtalt in ſich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das iſt's, was ein Gefühl aus Mitleid und Bewunderung gemiſcht, in uns erweckt.

Explikation der Charaktere.

— Entwickelung im richtigen und dramatiſchen Sinne iſt Herauswickelung, Entfaltung des ſchon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylok noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmälig an's Licht, was ſie ſind, es ändert ſich aber Nichts an ihnen. Porzia iſt deßhalb eine ſo hinreißend ſchöne Geſtalt, weil ſie nicht erhitzt, getrübt, oder ſonſt alterirt wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben iſt etwas Seliges. —

Selbſt im Macbeth, wo eine Entwickelung am ſichtbarſten, ſcheint es gar nicht darauf angelegt, und erkennt man ſie nur aus Anmerkungen wie: „verloren hab' ich faſt den Sinn der Furcht" und „ſie hätte ein andermal ſterben können". — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia iſt es, als hätte die auch nur momentan entſtellende Macht des ſtarken Affektes keine Gewalt über ſie. Sie ſind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schickſales nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo iſt ſchon in der Gartenſcene die Liebe in voller Blüthe. Shakeſpeare hat ſich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es iſt blos momentane Nothwehr, es geſchieht dadurch keine Aenderung in ihrem Weſen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Fach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheuere Biegſamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit ſprechender iſt Grethchen im Fauſt, die unglücklich, aber außerdem noch ganz daſſelbe Weſen iſt wie im Anfange, ebenſo naiv und ſo zu ſagen unſchuldig. Ja auch im Lear iſt es nur eine ſo zu ſagen körperliche Krankheit, die wir wachſen ſehen; der eigentliche Menſch wird nur matter, ſchwächer, ſonſt nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen ſein. Ich will Das im Drama machen, was das Drama am wenigſten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darſtellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle ſeine Verhältniſſe durchnehmen. Das geht höchſtens im pſychologiſchen Roman, in welchem die Charakterdarſtellung bereits das Gebiet

der eigentlichen Poeſie verläßt. Der ſogenannte Reichthum des Charakters iſt gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derſelbe Menſch iſt, den wir in den verſchiedenen Verhältniſſen ſahen; deßhalb hat eben Shakespeare die Leidenſchaft mit dem betreffenden Menſchen ſo zu ſagen identifizirt. Nun denke man ſich, Shakespeare hätte ſich darauf kaprizirt, zu zeigen, wie Hamlet aus einem geſunden Menſchen ein ſiecher wird, ſtatt plaſtiſch den fixirten Moment darzuſtellen, in dem die ſchönſte Fülle erreicht iſt. Alſo kein Anderswerden, kein allmäliges Umbilden und Neuentſtehen der Charaktere im Drama, was mehr ein pſychologiſches Problem für den Verſtand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebensſatt, wenn auch vor dem Jenſeits zurückſchaudernd, ſtumpf, fühllos; das Alles aber ändert an ſeinem urſprünglichen Charakter nichts; ſowie ein müder Menſch nicht ein ſchwacher Menſch überhaupt geworden iſt. Ein Geſicht kann faltig, die ſchwarzen Haare weiß werden, die ſchwarzen Augen einſinken, und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein anderes Geſicht. — —

Merkmale der poetiſchen Darſtellung.

Die Proſa kann dem ſchnellſten mimiſchen Wechſel, wie die Mimik dem rapideſten Wechſel von Gefühlen und Vorſtellungen folgen, die Poeſie nicht. Sie fordert ein längeres Verweilen, ein gewiſſes Behagen, ihre Muſik muß ausklingen. Der beſte Verſifikator verſuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeiſpiel gelten. Das Zackige, Haltungsloſe, Haſtige macht Einem phyſiſch weh. Es iſt als wollte man genau in demſelben Mouvement ſingen wie ſprechen. — Im relativ ruhigen

Zuſtande allein kann ſich die individuelle Exiſtenz, die Perſönlichkeit in ihrem habituellen Gehaben zeigen. Gut iſt es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das Meiſte aus ſo zu ſagen perennirenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armuth und Abſtraktheit der Charaktere in dieſem Stücke. Ein beſtändiges Laden der Figuren mit Affekten und Losdrücken oder Platzen derſelben — das läßt keine Ruhe, kein poetiſches Behagen aufkommen. Der Autor, wie ſeine Figuren ſind dadurch beſtändig abſorbirt und nie gemüthlich bei ſich, ſo zu ſagen nie zu Hauſe, ſondern immer auf der Jagd, immer in Geſchäftsbewegung, die ſie nicht zu ſich kommen läßt. Wenn Leſſing die Helden der tragédie classique hagere Gerippe von Leidenſchaften und Laſtern nennt, ſo paßt der Ausdruck perſonifizirter Affekte nicht minder auf die Perſonen ſeiner Emilia. Dieſe ſelbſt tritt gleich in vollem Affekte auf. Das iſt gewiß eben ſo wenig ein wahres Bild des Lebens, als poetiſch. Ueberhaupt iſt dieſe abſtrakte Armuth der Perſonen eine nothwendige Folge der ſogenannten Einheiten, der Straffheit, oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird ſtets an dieſer Miſère leiden. Zum Reichthum der Geſtalten hilft nicht allein der Reichthum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältniſſe zu anderen Geſtalten, auch die charakteriſtiſche Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir ſie auftreten ſehen, wird uns zu einem Momente ihrer ſelbſt. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzo's Zelle, und die Familiengruft; zu unſerem Gedächtnißbilde des alten

Lear iſt Haide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Gloſter's, zu Gloſter's die vermeinte Klippe bei Dover weſentlich. In unſerem Bilde Hamlets ſind die dunkeln Vorſtellungen der Froſtmitternacht, Terraſſe, Klippe, heilige Zeit, Hahnſchrei, Komödie, Gottesacker von größerer Gewalt, als wir meinen; und die Ophelia wäre nicht dieſe Ophelia, ohne den Weidenbaum, dem der Bach ſpiegelnd ſein graues Laub zeigt, ohne den phantaſtiſchen Blumenſchmuck, ohne ihr Schweben über der tödtlichen Tiefe, das Singen alter Weiſen „als ob ſie nicht die eigene Noth begriffe" ꝛc. Wenn die Franzoſen ihre Stoffe von dergleichen Spezialitäten erſt reinigen mußten, ſo hielten ſie für nöthig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen, und in die Luft zu hängen; für nöthig, den Gedanken von ſeiner Poeſie zu trennen; denn jene dunkeln Vorſtellungen ſind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poeſie zum Unterſchiede von der ſentimentalen, die ihrer inneren Natur nach mehr Rhetorik iſt als Poeſie. Durch dieſe dunkeln Vorſtellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück ſeine eigenthümliche und weſentliche Atmoſphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeo's ꝛc. das italieniſche, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordiſche Klima. Dort dehnen ſich all unſere Gefühle, unſere Seele ſelbſt aus unter dem Einfluſſe der belebenden Wärme des heiteren Himmels, hier ziehen ſie ſich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zuſammen. — — Der Affekt iſt es eigentlich, was die Geſtalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Perſonen mehr aus ihrer Totalität, aus der Nothwendigkeit ihres Weſens, nicht aus

einer Erregung, die ſo ihnen aufgezwungen iſt, daß ſie eben nur in dieſem Einen zufälligen Falle ſo zu handeln fähig erſcheinen, man muß ſie mehr aus der Nothwendigkeit ihres Charakters handeln laſſen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt iſt nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zuſtand des Charakters, der Leidenſchaft, oder wenn er im Dienſte des Gewiſſens gegen ſie auftritt, ſo z. B. wenn Macbeth ſich verräth. Das tragiſche Leiden iſt ein Zuſtand, in welchem Leidenſchaft und Gewiſſen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig ſind, entweder die Leidenſchaft oder das Gewiſſen als nicht überwundener, aber gebundener Gegner. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama.

Die ganze Handlung, mit Situation, iſt ſo zu ſagen in charakteriſtiſches Ausleben der Perſonen zu verwandeln. Man betrachte Bilder, wie die Geſegnete, den Zinsgroſchen von Tizian, die Cäcilie von Raphael, hier iſt das ganze Bild zu Geſtalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdrucke der Geſtalten. Deßgleichen die Hochzeit von Cana Paolo's, deſſen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts ſein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Geſtalten, die die Handlung erſt wichtig machen, nicht ihr Intereſſe von der Handlung nehmen. Die Geſtalten ſind die wirkliche Exiſtenz, die Handlung nur ein Accidenz derſelben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Expoſition der Geſtalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derſelben. Der Dramatiker, wie der Maler, können nur Exiſtenzen darſtellen, und ihre Verhältniſſe

zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptſache und die Darſtellung zur Nebenſache machen wollte. — Wenn anders Ariſtoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht dieſe und dergleichen Leidenſchaften zu reinigen, die richtige iſt, ſo ſind auch die Charaktere, d. h. die Menſchen die Hauptſache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen ſich an die Menſchen, nicht an die Handlung. Die Handlung an ſich kann nur Spannung der Neugierde, oder Philanthropie erregen. Die Handlung iſt nur Mittel mit, den Menſchen intereſſant zu machen. Charakter aber iſt nicht blos Beſonderheit, ſondern menſchliche Exiſtenz. Der Charakterloſe würde die Wirkung der Handlung neutraliſiren; ein blos abſtrakter Menſch iſt gar keiner und kann unſer Mitleid nicht erregen. — — Das dramatiſche Erfinden hat viel Aehnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künſten. So iſt, wenn der Maler den den Jakob ſtatt des Eſau ſegnenden Iſaak malen will, der Gegenſtand der Handlung gegeben, damit aber maleriſch noch nichts erfunden. Denn die abſtrakte Handlung hat keine, oder wenn man will, alle möglichen Geſtalten zugleich, die aber der Maler nicht ſo brauchen kann. Er muß den charakteriſtiſchen Gehalt aus der zufälligen Handlung ausſcheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird die abſtrakte Handlung in typiſche Charaktere und in ihr charakteriſtiſches Handeln verwandeln. Denn, dem Sinne gezeigt, iſt der Iſaak wichtiger, als was er thut, und was er thut, wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieſes Thun ſeine Geſtalt, d. h. ſein dargeſtelltes Weſen zeichnen und koloriren hilft. Erſt durch die charakteri-

ſtiſchen Beziehungen wird uns das Bild der Handlung begreiflich, die an ſich nichts iſt. Die bloße Handlung gemalt, geſetzt man könnte ſie malen, wäre gar nichts. Schon in dem Worte: ſegnet, iſt mehr von Geſtalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte wohl wiſſen, wie Ariſtoteles den Gegenſtand ohne Charakteriſtik hätte maleriſch oder dramatiſch verſinnlichen wollen. Der Ausweg einer „charakteriſtiſchen Handlung" iſt keiner; denn das Charakteriſtiſche der Handlung wird, genau beſehen, immer Charakter des Handelnden ſein. — Die realiſtiſche Schule hat, der idealiſtiſchen gegenüber, zu vermeiden: das Goldpapier, d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzeſſinnenmäßige, das Ueberſichtige, im Dialoge das „ſie ſprechen wie die Bücher"; die Rhetorik, wo ſie nicht hingehört, wo ſie die Charakteriſtik und die Perſpektive aufhebt; die Halbheit der Welt, die eine Seite wegläßt, die komiſche oder die ernſte, die nüchterne und exaltirte; die Zuſammengeleſenheit der Motive, dafür einen idealen Bau, Entwickelung organiſchen Wachsthumes von Innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der dramatiſchen Kraft, gegenüber Shakespeare, nur die ſcheinbare Naivetät des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt durch das Ganze geht, jedes Einzelne Mittel nur zu demſelben Zweck. Die Beſcheidenheit der Natur. —

Zur Behandlung des Dialogs.

Die analytiſche Methode des Dialoges iſt auch in den Domeſtikenſcenen bei Shakespeare. Was ſie eigentlich wollen, kommt nicht ſogleich zum Vorſcheine; ihre Ungeſchicklichkeit im Ausdrucke, oder ihre Schelmerei,

oder Beides zuſammen, etwa ein abſichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Abſicht, das endliche Ergebniß zu verſtärken, macht aus dem Gegenſtande eine Zeit lang eine Art Räthſel — entweder für den Zuſchauer oder für eine mitſpielende Perſon. So der Bericht Holzapfel's ꝛc. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenſtück; oder wie Lanzelot Gobbo ſeinen Alten im Ungewiſſen hält, erſt über das Leben ſeines Sohnes, dann darüber, daß er es ſelbſt iſt ꝛc. Es liegt darin noch einer von den Reizen der commedia dell' arte. Aehnlich, wenn Einer gehindert wird, herauszuſagen, was er will, ſo Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten beſtürmt, nicht weiß, wohin ſich wenden. Piſtol's emphatiſche Weiſe bringt den Gegenſtand auch zuerſt als Räthſel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardirens zum Behufe der Emanzipation des Dialoges vom Katechismus, und des charakteriſtiſchen Auslebens der Perſonen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Das dramatiſche Talent.

Das dramatiſche Talent iſt zugleich Dichtertalent und Schauſpielertalent, und ſo lebendig Beides, daß es nur für den Verſtand unterſcheidbar, eines im anderen iſt, daß beide in gegenſeitiger, innigſter, ausſchließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandener Durchdringung wie eine und dieſelbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epiſche, wie das lyriſche Talent, ja das rhetoriſche etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatiſchen Talentes ähnlich iſt, gerade wie einzelne Partieen in dieſer Produktion dem epiſchen

oder lyriſchen Charakter ſich annähern können, was aber doch vom innerſten Kerne heraus ein Anderes iſt. In Shakespeare tritt zum erſtenmale das dramatiſche Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkomme war, iſt hier zum erſtenmale vollſtändig realiſirt. —

Der Gehalt des Dramas. Der künſtleriſche Ausdruck.

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieſer charakteriſtiſche Gehalt in Darſtellung über die bloße Maſchine hinauswächſt, in einer affektvollen poetiſchen Selbſtbefreiung, in kontraſtvollem, lebensvollem, ſich ſcheinbar völlig gehen laſſendem Geſpräche, alſo wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes ſouverain und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da iſt der dramatiſche Genius! Der poetiſche Text ſteht mit der Aufgabe des Schauſpielers in einem Antagonismus, in einem Kontraſte, durch welche die Verbindung beider erſt zu dem wird, was ſie ſein ſoll. Der Text nämlich iſt gedankenhaft, gleichſam eine Vergeiſtigung des ſtofflichen Inhaltes; in ſeiner plaſtiſch-melodiſchen Gedankenhaftigkeit, in den reflektirenden Bildern und Gleichniſſen hat ſich die poetiſche Geſtalt ihr ſelbſt objektivirt, und ſteht über ihrer Situation und ihrem Zuſtande, ſolchergeſtalt auch der Seele des Zuſchauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauſpieler durch ſeine Lebenswärme die Geſtalt wieder in ihre Situation vertiefen, und ſo gleichſam einen Körper und eine Seele ſchaffen zu dem Geiſte, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieſer Geiſt muß ſo beſchaffen ſein, daß er die individuellen

Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleiſchung durch den Schauſpieler ſchon in ſeiner ſprachlichen Form beſitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes, und aller Nüancen vom Geſchäftstone bis zur ſeelenvollſten Melodie. Darum vergißt man bei Shakespeare, wenn man ihn lieſet, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, deſſen geiſtige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen ꝛc. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, iſt Sache des Schauſpielers, der ſein lebendiges warmes Blut in die geiſtigen Geleiſe eindringen und darin pulſiren, und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit ſeiner ſubjektiven Lebensfülle durchdringen laſſen muß. Der Dichter hat dafür geſorgt, daß in ſeinen Gedanken das mimiſche und naturrhetoriſche Moment der Aufgabe des Schauſpielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatraliſchen Geſtalt darzuſtellen, nicht ſelbſt in den Affekt hineingerathen. — Eine Hülfe zu der Ruhe, Kühle, Poeſie, zur melodiſchen Gedankenbildlichkeit iſt: das Ganze mehr zuſtändlich, d. h. als Darſtellung von Zuſtänden, äußeren und inneren, reſp. Leiden zu faſſen; das Thathandeln der Perſonen iſt dann nur ein Symptom des inneren Zuſtandes, die Exiſtenz der Perſonen, ihr individuelles Sein iſt die Hauptſache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zuſtandsbilder. Nie beſchäftigt Shakespeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiſte Empfindung, da iſt der meiſte Geiſt, die üppigſte Phantaſie zugleich, und zwar in innigſter Durchdringung. Der prägnante Aus-

druck ist dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epische Ausführungen, versteht sich, ganz im Geiste der naiven Poesie, sind ein Schmuck für das Drama, sie helfen zum Wechsel, stimmen die Phantasie, und machen sie zum Mitdichten aufgelegt, sie tragen nicht wenig zur schließlichen Erzeugung der ästhetischen Idee bei. Muster: Schilderung des Abgrundes an der Terasse (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felsen (Lear), vor Allem von Ophelias Tode, von Cordelias Rührung, wie sie den Brief Kents empfing ꝛc. Hierher gehören auch Allegorieen, wie in „Was ihr wollt", wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorwürfe verdichten sich zu anschaubaren Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet" —, die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren, als bei Hörbarem, und nicht bei blos abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Concretes statt des abstrakten Nennens. —

Das Charakteristische des Ausdrucks.

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die Sprache der Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedener Stände befördert werden, so müssen die

Stände auch ihre eigene Sprache ſprechen, ohne weichliche Rückſicht auf Bildung. Denn Bildung iſt dann eben auch nur ein dargeſtelltes, charakteriſtiſches Moment, und alſo nur den Perſonen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatiſche Poeſie hat wenig ſchlimmere Feinde als den abgeſchliffenen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeſchwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenſchaften verwiſcht und eine ſchwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um ſein ſelbſt willen gelten ſoll. — Das ſtarke, lebensvolle Kolorit iſt ohne die ſtarken Kontraſte der Stände und Charaktere auch im äußeren Ausleben nicht zu erreichen, es iſt ſelbſt ein weſentlich charakteriſtiſcher Zug der dramatiſchen Kunſtpoeſie. —

Das Indirekte.

Das Indirikte iſt beſonders im analytiſchen Gange des Geſpräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Menſch mehr mit ſich ſelbſt oder mit ſeinem Affekte redet, wird er einem Mitſprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemüthsfreiheit nicht hat, ſich in des Anderen Gedanken und Meinung zu verſetzen. Ebenſo in Verſtandesvertiefung, die von den Reden eines Anderen, zu ſehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt, Nichts oder nur Einzelnes vernimmt ꝛc. Es iſt denkbar, daß in einem Geſpräche zwei Reihen von Betrachtungen über Einen Gegenſtand, oder von Ausklängen Einer Stimmung mit ſchlaffer oder gar keiner Verbindung nebeneinander herlaufen. Solche Geſpräche ſind in der Wirklichkeit ebenſo häufig, als die Katechismusgeſpräche, die zwiſchen direkten Fragen und Antworten ohne irgend

eine Freiheit ſich bewegen; ja weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchſprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarſtellung iſt um ſo beſſer, je weniger direkt, d. h. abſichtlich ſie iſt. — Genau genommen iſt jenes Polyphoniſche, das poetiſche Freiwerden des Gehaltes, das ſcheinbare Hinauswachſen über das Gemachte, Abſichtliche, des lebendigen Geiſtes des Dramas über ſeine Maſchine, über ſeinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerſtörung hinaus in die Lüfte ſteigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Geſpräches. Ein Jeder verfolgt ſeine Gedankenreihe, und iſt ſo das lebendigſte und ſprechendſte Bild ſeiner ſelbſt; dazwiſchen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach ſie, wieder neu befruchtet, auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abſpringens von ſeinem Gegenſtande und des wiederum ſich Darüberwerfens. So entſteht eine Art Symphonie von kontraſtirenden, und doch einſtimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder Einige ſind wechſelnd Zuſchauer und Schauſpieler, jeder iſt ſein eigener Hörer, ſein eigenes Publikum. Es treten Pauſen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehre andere ihre Themata weiter führen. So entſteht eine harmoniſche Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichſtes Mannigfaltigſtes. Solche ſollte man eigentlich im Drama vorzugsweiſe ſchöne Stellen nennen, denn ſie ſind die vollkommenſt dramatiſchen und können zugleich die poetiſchſten ſein, die tiefſte und künſtleriſchſte Wirkung üben. Hier pulſirt das eigentliche Herz des dramatiſchen Lebens. Und hier iſt denn jene

kühle, gedankenplaſtiſch-melodiſche nachdrücklichſte Ruhe der Darſtellung nicht allein am Platze, ſondern weſentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigſter Kraft, die mehr durch die Möglichkeit deſſen, was in ihr vorhanden iſt, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponirt, ohne zu erſchrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unſere Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs Tiefſte erſchütternd, ohne peinlich zu werden. Dieſe Polyphonie iſt das Mittel, das Subjektiveſte objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der anderen als Objekt daſteht, und indem der Zuſchauer gehindert iſt, ſeine eigene Subjektivität in die Schale einer der ſich vor ihm auslebenden Subjektivitäten zu werfen. — Mit jedem Menſchen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum exiſtirte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde, was es in ſeinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andere Welt, als Gott ſie ſieht. —

Das Komiſche.

— Auch das Komiſche im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomiſch ſein, ebenſo wie das Tragiſche aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben und ſo ſelbſt Gehalt ſein. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfſinn und Tiefſinn, indem der Witz dieſe beiden Kräfte ſo zu ſagen ſpielen, agiren will, und ſo an die Stelle der Urtheilskraft tritt. Der objektive Humor iſt die humoriſtiſche Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktiſchen Vorgang verwandelt, gleichſam agirt, wie im Tragiſchen durch Aktion.

Shakespeare's Diktion.

Wie Shakespeare's Kompoſition alles Unweſentliche, gemein Individuelle fortwirft, und nur den gereinigten Gegenſtand ſelbſt, d. h. den faktiſch dargeſtellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das entzufallte, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menſchentypus, ſo giebt uns ſeine Diktion, ſein Dialog, ein Analogon davon, eine Haut, wie ſie jenem Körper angemeſſen iſt; beide entſprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber ſie widerſprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Geſpräches, ſei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorſtellungen in ſeinem Laufe mit, doch blos vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verſtärkt oder ſonſt modifizirt, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorſtellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorſtellungen zu ſich, und wird zur kleinen Abſchweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann deſto ſtärker markirt wird, um ihn als ſolchen herauszuheben. Das umſchreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des ſchon Geſagten oder Erzählten, entweder in ſeiner Totalität oder nach ſeinen einzelnen Theilen iſt ganz in der Natur wirklichen Geſpräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieſer ſtärkſten Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetiſche Wahrheit möglich. — In Shakespeare's Führung der Geſpräche iſt durchaus kein raffinirter Calcül ſichtbar, in der Cauſalität der einzelnen Reden eben ſo wenig, als in ſeinen Konzeptionen. Es hat nie den Anſchein, als

wenn er es darauf anlegte, geiſtreich zu ſein; die Geiſtesfunken ſind wie wirkliche, ungeſuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Jagen nach Geiſt, die Luſt ſich ſelbſt zu hören, iſt bei ihm z. B. im Hamlet nur dargeſtellter Charakter der poetiſchen Perſon. —

Der künſtleriſche dramatiſche Ausdruck.

Eine große Verführung vom Charakteriſtiſchen hinweg iſt der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt in's Weite und Breite, zerſtört alle naive Darſtellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur in's Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwickelung begleiten, wo immer der Zuſtand, die Sache die Form ändert und aus ſich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebenſache ſein, nichts ſein wollen, als bloßes Darſtellungsmittel, ſie darf durchaus nicht ſo ſelbſtändig werden, daß ſie dem Gegenſtande als Ding für ſich entgegenſteht. Es iſt unendlich ſchwer, die Sprache als bloßes beſcheidenes Darſtellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Geſtalt überall enge und ſo paſſend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann, und doch nicht dünn, haſtig, unplaſtiſch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plaſtiſch, d. h. ein Bild ſein. Jene rhetoriſche, lyriſchglänzende Sprache iſt wie ein in's Traben gekommenes Roß, ſchwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nöthig; man muß breite Uebergänge machen, die zu viel Zeit und Raum einnehmen; den feineren Zügen iſt ſie gar nicht anpaſſend zu machen, und gelänge es, ſo würden ſie ihre Beſcheidenheit und das Ganze der Momente die nothwendige Perſpektive verlieren. Mit ſolcher

Sprache tritt Alles gleichmäßig in den Vordergrund, es iſt kein Geſpräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, ſondern eine große Kunſtrede aus kleineren zuſammengeſetzt oder in ſie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und dieſe nur im Ganzen und Großen ausführen oder darſtellen, aber nicht einen beſtimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie iſt ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumriſſe einer Geſtalt durchſcheinen laſſen kann. Die Drappirung iſt der Geſtalt nicht untergeordnet; nur wo ſie einfach und glatt anliegt, zeigt ſie die Geſtalt darunter, wo ſie Falten wirft, hat ſie für ſich eine Geſtalt, die oft kaum errathen läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis in's Einzelne gerecht werden. Es iſt ſchlechterdings unmöglich, in Schiller'ſcher Sprache eine Shakespeare'ſche Kompoſition auszuführen. Der Schwung, ſobald er ein lyriſcher wird, iſt wie ein fliegender Mantel, er kann maleriſch für ſich ſein, aber er zeigt eine Geſtalt und Geberde für ſich, nicht die Umriſſe und Geberden der Perſon. Die Sprache wird dann zu echauffirt, ſie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, iſt nie zur Zeit, wo es nöthig, beim Gegenſtande, der Gegenſtand muß ſich nach ihr richten und ſeine Intentionen aufgeben; ſie ahmt nicht blos den Affekt nach, ſondern iſt ſelbſt im Affekt, ſie macht alle Ueberſicht unmöglich, wie ein Baum oder Buſch, der an ſich ſehr ſchön ſein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu ſehen wünſche, den Zug der Gebirge, die Perſpektive, und die ganze Mannigfaltigkeit einer Ausſicht. Die Sprache muß ſtets

den objektiven Gegenstand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darstellen. — Besonders in Affektsteigerungen ist der Dichter in Gefahr, selbst in einen Grad von Affekt zu gerathen. Dergleichen Steigerungen sind überhaupt eine schwierige Sache, nicht an sich; aber darin poetisch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu hastig zu werden, das ist schwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im Ganzen und Großen läßt sich nichts sagen, sie ist nothwendig, sie ist das Dramatische selbst; hier ist nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrscheinlicher machen sollen. Sie müssen mit Plastik und Poesie ausgestattet sein, nicht in nackter Naturform, sondern im gedanken-plastischen, gedanken-melodischen und mimischen Analogon derselben. Sonst wird das Spiel völlig zum Ernste, die Poesie zur Prosa. Wo solche Steigerungen unentbehrlich sind, seien sie kurz, möglichst in demselben Mouvement, es steigere sich darin das plastische und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuspitzung und Athemlosigkeit des Gespräches, durch Dünnheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachsenden Affektes, als eine dünne, naturnackte Darstellung dieses Wachsthumes, man verwandle lieber den Affekt in Leidenschaft, d. h. man lasse alles Handeln nicht aus einer Affektsteigerung, sondern aus dem Selbst des Charakters hervorgehen. Ein schönes Muster: die Spornung des Brutus durch Cassius, des Volkes durch Antonius, des Posthumus durch Giacchino, selbst die einzelnen Glieder der Hetzung Othellos durch

Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnſinne, im Macbeth bis zur That u. ſ. w. Welche Ruhe in dieſer Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu ſteigern, wo die Tribunen ihn haben wollen. Nicht allein ſind dieſe Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, ſondern ſie ſind ſelbſt durch und durch charakteriſtiſch dargeſtellt. Wie charakteriſtiſch zeigt ſich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenſchaft bei Hamlet in den raſchen Steigerungen bis zum höchſten Grade und dem noch ſchnelleren Sinken der Erregung. Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich ſchon einmal gab, daß der mittlere Durchſchnitt eines Charakters ſchon der Poſitiv ſein müſſe, deſſen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Dispoſition muß ſchon ſichtbar in ſeiner Haltung, in ſeinem Weſen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der Situation in daſſelbe hineinkommt; der Funke muß ſichtbar ſein, den die Situation unter der Hülfe der eigenen Natur des Feuers zur Flamme anbläſet. Beſſer alſo, wir entbehren hier der Naturtreue, um der Poeſie, der Haltung, des Genuſſes, des Gehaltes an Charakter, Plaſtik und Melodie des Gedankens willen. Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung ſelbſt nach, ſie hindert den Genuß, die Aufmerkſamkeit, die zum Verſtändniß nöthig iſt, noch lange nachher. Der Zuſchauer muß ſich ſelbſt erholen, ehe er zur Weiteraufnahme fähig wird. Deßhalb thut Shakespeare, wo ſolche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, Alles, was möglich iſt, durch das dieſem Folgende dieſe Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem

Zuſchauer durch eine Perſon des Dramas den Affekt, die Empörung ꝛc. von der Lunge lostoben läßt oder ſonſt auf zweckmäßige Weiſe retardirt. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrſcheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht ſelbſt jene ausmachen, wie ſich Spannung und Intereſſe an das Große und Ganze knüpfen ſollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Allgemeine Kunſtforderungen.

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Abſicht und Zweck der Kunſt iſt, ſo muß dem Zuſchauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nöthig iſt. Die Ruhe und Kühle, die innere Unbetheiligtheit führt dazu. Lyriſche Vertiefung, rhetoriſche Steigerung, zu großer Wirklichkeitsſchein heben dieſe Ruhe und Kühle vor Allem auf; man enthalte ſich ihrer, ſonſt ſingt man Einem Etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klaſſiſchen Komponiſten entwickeln Einen Gedanken ſo reich, ſie ſprechen ihn ſo beredt aus; laſſen ihn ausſchwellen und ausklingen, ſie reihen eine Menge beſonderer Gedanken aneinander; die Neueren wiſſen oft keinen einzelnen zu verwerthen, aber auch keinen verwerthbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollſtändigſte Illuſion zu erzwingen. Die Schönheit exiſtirt für Phantaſie und Verſtand; auf dieſe beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor Allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das ſittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, ſondern im Gegentheile befriedigt werden muß.

Unmittelbar wende man ſich an keine andere Kraft im Menſchen, als an dieſe beiden Agenten in Sachen der Kunſt. Was beide, Phantaſie und Verſtand zugleich befriedigt, das iſt der bildliche Gedanke; jede Metapher iſt ein ſolcher im kleinſten Raume; ganze Scenen, wenigſtens Reden können Ein ausgeführter, gegliederter bildlicher Gedanke ſein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende iſt das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unſeren Augen ſich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie ſo weit getrieben werden, daß wir ſie nicht mehr mit dem klaren Bewußtſein anſchauten, ſie ſei nur Nachahmung. — Die Dispoſition des Verſtandes aber im Geiſte poetiſcher Behandlung muß durch Phantaſie emanzipirt werden; ein Ausbrüten des Verſtandes-Eies durch die Phantaſie; ein allmäliges Herauslocken des Bären. — Die nackte Sprache des Verſtandes iſt ſo wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn ſich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugſam eintieft, ſo wird Einem ſchwindlig und das Ganze gleicht einem phantaſtiſchen Traume. — — Um ungebrochene Verſe und damit Fluß und Geſchmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, ſchaukelnden poetiſchen Fluſſes, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, ſelbſt Tautologieen, wie „unſer Blut und Rang“ ꝛc. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klarheit, und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier

iſt ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräſentation bei Nachdruck und Kraft; deſſen, was ich gewöhnlich das Unlyriſche, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Dispoſition künſtleriſch ausgeführt. So iſt z. B. die Expoſitionsſcene des Lear eine repräſentirend breite, plaſtiſche, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatiſche, metriſirte Proſa. Ein Muſter ruhiger Steigerung iſt das Geſpräch Lear's mit Kent, das mit deſſen Verbannung endet, und zwiſchen deſſen Anfang und Fortgang, als Parentheſe, eine Rede an die Schwiegerſöhne, die Uebertragung enthaltend eingeſchoben iſt. Der Fortgang hat nun gleichſam eine dialogiſche Motivirung. — Im Lear iſt nichts, als die großen, unzerſpaltenen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts iſt hereingeborgt, aber auch Nichts, was in dem einfach großen Verhältniſſe liegt, iſt blind geblieben. Keine Maſchinerie, als der einfache, große Ideal-Cauſalnexus. Die Hauptſache immer dabei die Kritik des pſychologiſch-ethiſchen Charaktertypus; d. h. die Beleuchtung und Beurtheilung ſowohl des Guten, Schönen und Vortheilhaften, als des Uebeln, Unſchönen und Gefährlichen deſſelben, die Fabel ein ethiſches Muſter und Warnungsbild zugleich. —

Shakespeare und Plutarch.

— Es iſt äußerſt belehrend die Biographie Plutarch's, und Shakespeare's Coriolan daneben zu ſtudiren. Wahr iſt es, Plutarch's Biographieen ſind zur dramatiſchen Behandlung im Geiſte Shakespeare's ebenſo fertig gemacht, als die Novellen. Was dieſe römiſchen Tragödien Shakespeare's ſo ſolid und objektiv, ſo geſund und poe-

tiſch wahr, d. h. in ſich ſelbſt begründet und übereinſtimmend macht, was ſie und ihre Charaktere ſo ſelbſtändig vom Dichter abgelöſet hinſtellt, das iſt, daß Shakeſpeare die Tragödien aus dem Geiſte und der ganzen Anſchauungsweiſe Plutarch's ſo zu ſagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengeſetzten Weg unſerer Zeit einſchlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Intereſſe und den Reiz gefunden zu haben meint. Es iſt wunderbar, wie Shakespeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen ſchauſpieleriſchen Vorgang umgeſetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältniſſe deſſelben aus dem Plutarch genommen, und von ſeinem Eigenen nichts dazu gethan hat, als die künſtleriſche Bewältigung. Ebenſo den hiſtoriſchen Boden. Es iſt in der ganzen Biographie Nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama Nichts, was nicht ſchon in der Biographie enthalten wäre; ſelbſt die Gedanken, die er mit den Geſtalten, als ihre Gedanken, denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke den typiſchen Charakter eingefleiſcht, ſinnlich gegenwärtig darzuſtellen, ſein Gutes und Schlimmes, ſein pro und contra kritiſch zu diskutiren und zu beleuchten. Es iſt eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail iſt ſo, daß dieſer Charakter ſich darin in allen ſeinen Zügen auslebt, und all dies iſt nichts als Ausführung des Urtheils Plutarch's über dieſen Charaktertypus. So z. B. im Geſpräche zwiſchen Mutter und Sohn, trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markirt diejenigen, die ihm fehlen. Ebenſo in den Volksſcenen. Shakespeare

ſieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darſtellers und Beurtheilers an, und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unſeren Augen. Er ſelbſt verhält ſich ganz naiv zu ſeiner Darſtellung und zu ihrem Produkte. — Man ſollte denken, dieſe Weiſe, die durch die beſten Werke Shakespeare's als der Grundzug ſeiner Behandlungsweiſe durchzieht, müßte er von den Alten, und beſonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch ſein Werk Parallelen nannte, ſo könnte Shakespeare die ſeinen eben ſo nennen. Die Aehnlichkeit iſt mir am meiſten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten ſich, ihr Blut ohne einige Noth verſpritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirkſamkeit ſolcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieſer Verwandtſchaft willen, ihr Leben in gegenſeitige Beziehung geſtellt haben." — Hier kommt der Unterſchied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erſcheinung; wir haben Gefühle für die Dinge, die ſogenannte Begeiſterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urtheil haben. Schiller, der beſte Repräſentant unſerer Zeit, ſtellt ſich uns begeiſtert katholiſch dar, wo er den Katholizismus darſtellen will; er wird begeiſterter Heide, um das Heidenthum zu genießen, und es uns genießen zu laſſen, Wallenſtein'ſcher Reiter, Schwärmer, und wer weiß was Alles, wo die Alten und Shakespeare ſie ſelbſt bleiben, und dieſe Geſtalten, abgelöſet von ſich, an das Maaß ihres unbeſtechlichen Urtheiles halten. Kurz, Schiller's Darſtellung einer Perſon und Sache iſt nichts Anderes, als Darſtellung der Begeiſterung für dieſelbe,

in die er ſich künſtlich hineinverſetzt hat, um ſeinen Zuſchauer und Leſer hineinzuverſetzen. Nicht die Perſon, oder Sache ſelbſt, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den ſchönen Schein, der nicht ſie ſelbſt ſind, ſondern in die er ſie eingehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weiſe der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht ſelbſt durch Erfahrung kennen lernen konnten, mittheilt, und uns dadurch für das Leben erzieht, ſo wird in der Schillerſchen unſer Irrthum, werden unſere jugendlichen Illuſionen zu einer leidenſchaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantaſie exiſtirenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und was das Schlimmſte, ungerecht; ſo daß die Humanitätsſaat ſich endlich in ihr Gegentheil verwandelt. — Wir finden in der Darſtellung des Coriolan, wie des Volkes, lediglich das Urtheil Plutarch's über beide. Das Urtheil über die Weiſe des Volkes, wie Shakespeare ſie gefaßt, enthalten auch andere Biographieen Plutarch's, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographieen Plutarch's, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine ſein, welche einen Typus von größerem Umfange, der ſchauſpieleriſchen und poetiſchen Gehalt hat, und zugleich ein tragiſches Schickſal behandelt? Ich denke doch. So ſieht z. B. die Geſchichte des Tiberius Gracchus ſehr danach aus, eine ſolche zu ſein. Ich will ſehen, mir die Plutarch'ſche Biographie deſſelben zu verſchaffen. — Die Schiller'ſche Methode, die Leidenſchaft und den Affekt, die in dem Helden dargeſtellt werden ſollen, in ſich ſelbſt, im Autor und im Zuſchauer

zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerſtrebt Alles, was wir bis jetzt über die Methode unſerer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Uebermaaß von Mitleid ſcheint mir die Leidenſchaft, die Gracchus ſchuldig macht. Der Menſch macht ihn zum ſchlechten Staatsbürger. Wenn er an ſeiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in ſeiner Mannheit gezwungen iſt, ſie auszufechten, ſo kann er in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden, Beides zugleich, impoſant und liebenswürdig ſein. — Das Stück dürfte nichts weiter ſein, als die Biographie, Darſtellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts, als die Kritik dieſes Charakters, und zwar als Plutarch's Kritik dieſes Charakters. — „Solche Menſchen nehmen kein gutes Ende", wie der Mönch ſagt, als die desperate Natur, die tragiſche Anlage Romeos ſchon bei der Verbannung drohend ausbricht. — — Was in Shakespeare's Coriolan zunächſt auffällt, iſt die gewaltſame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem anderen ſeiner Stücke iſt er darin ſo weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Conſulwerden, wenn die Tribunen den Aedil inſtruiren, wie er das Volk bearbeiten ſoll, und der Aedil abgeht, und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke ſchon wieder zurückkommt. Deßgleichen beſonders auch in der Kriegsexpoſition im erſten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo bei Shakespeare, bis die Handlung in's Rollen und der Zuſchauer in das Intereſſe für dieſelbe kommt. — Wie vermeidet Shakeſpeare in der Scene Coriolans mit der Mutter, wo ſie ihn bewegt um's Conſulat zu werben, das pro und contra

dem Coriolan in den Mund zu legen, so daß die beiden Ansichten miteinander stritten, dann wären die Personen Nebensache geworden, die dramatische Poesie eine rhetorische Uebung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So spricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus, und wird dadurch Scenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe versetzt, und wäre ein bloßer Tausch von Reflexionen geworden; etwas dem Aehnliches ist die Ueberredescene der Terzky in Wallenstein's Tod. — Volumnia spricht, indem sie sein Wesen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Wesen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauspielkunst spielt sie ihm die Scene vor, die er spielen soll. Dadurch dringt die Intention ihrer Rede zum sinnlichsten Ausdrucke vor, sie wird mehr als bloße Belehrung, sie wird Aktion. Der Gedanke gestikulirt. — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politisch-sozialer Enthusiast sein. — Dieser Idealistentypus hat etwas Sanguinisches, ja man möchte sagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünsche nimmt er für Versprechungen Gottes, und glaubt mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge sich nicht seinen Wünschen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr, bis er, von der Schuld gepackt, sie sich nicht mehr verblenden kann. Man müßte diesen Idealistentypus auf sein Primitivstes verfolgen. —

Der tragische Widerspruch.

Man könnte sagen: das Material eines Stückes sei die Vergleichung des Handelns in einer gegebenen Si-

tuation mit einer gegebenen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Alſo im Tragiſchen, eine Natur in eine Situation geſtellt, der ſie nicht gewachſen iſt, da dieſe gegebene Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, alſo ein tragiſcher Charakter iſt. Dieſer tragiſche Charakter wird nun in ſeiner typiſchen Allgemeinheit genommen, wo er nicht Einen Menſchen, ſondern eine menſchliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben dieſe gegebene Situation typiſch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen daſteht. Der Gehalt der Tragödie iſt nun die Unangemeſſenheit dieſer typiſchen Charakterform in Rückſicht der Forderungen dieſer typiſchen Situation. Das Schöne, Große und relativ Gute, das Zweckmäßige dieſer Charakterform wird lobend herausgehoben, und iſt das, was das angenehme Ingredienz der tragiſchen Stimmung, oder wenn man will, des gemiſchten Affektes iſt, deſſen Erwartung und allmälige Steigerung der nächſte Zweck des Tragikers, veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung, und giebt ſo das unangenehme Ingredienz. Dieſe Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechſelreden, ſondern in eine ſpannende Handlung verwandelt, mit charakteriſtiſchem mehr oder weniger affektvollem Geſpräche; mas wir ſehen mit unſeren Sinnen, müſſen wir zugleich auch hören; die Schuld iſt Das, oder geht aus Dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieſer Charakterform dieſer typiſchen Situation gegenüber markirt wird; das Leiden iſt das Produkt jener Unangemeſſenheit, des unauflöslichen Widerſpruches von der Richtung der Natur und den For-

derungen der Situation, der Ausgang endlich ist der Abschluß der Steigerung dieses Widerspruches durch den Tod, das Ende des causalen und idealen Nexus, welcher diese in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgesetzte psychologisch-moralische Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbstkenntniß und Warnung für den Zuschauer und Leser macht. — Das angenehme Ingredienz muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichtesten wird dies dadurch erreicht, daß die tragische Anlage eben nur ein Zuviel Desjenigen ist, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit, was uns an dem Helden gefällt, so daß es unserer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unseren Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder theilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. — So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit, von allem Zufälligen und diesem Gehalte Fremden, und reproduzirt den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts Anderes ist, als Einkleidung nur dieses Gehaltes, aber auch der ganzen Summe dieses Gehaltes; daß nichts im Drama ist, als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische

Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit, oder erfindet eine, der er alles Das abſtreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein, oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organiſch, er trägt zuſammen. Wenn des realiſtiſchen Dichters Werk aus einem Saamenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmälig entwickelt, der in dem Saamenkorne unentwickelt lag, ſo wächſt des idealiſtiſchen Dichters Werk von Außen nach Innen. Nicht das Nothwendige mit der Beſcheidenheit der Natur, ſondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anſpruchsfülle der Kunſt. Dort wendet die Kunſt alle Mittel auf, um als anſpruchsloſe Natur zu erſcheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunſt Bewunderung und Liebe zu ärndten. — — Wenn Tiber als Charakterfigur, wie Coriolan, behandelt werden ſollte, ſo müßte es die entgegengeſetzte ſein, nämlich die immer vorſchlagende Weichheit ſeiner Natur, wo ſeine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriguanten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über ſich ſelbſt.

Coriolan.

Was änderte Shakespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz ſo? — Er ließ ganz ſo den Charakter, wie ihn Plutarch darſtellte, ſeine tragiſche Miſchung und den hiſtoriſchen Grund und Boden, aus dem er mit ſeinen Anlagen als ein ſolcher herauswachſen mußte, als er war. Dieſe ſeine Denkart geht durch die Gedanken aller Perſonen des Stückes, und die Kampfſcenen des erſten Aktes führen ſie und ihr Zubehör uns auf's Ge-

genwärtigſte und Anſchaulichſte vor. Merkwürdig, daß die Scene, in der Coriolan's Charakter, und die Scene, in welcher der hiſtoriſche Boden exponirt iſt, ganz ebenſo folgen, wie in der Biographie. Die Kampfſcenen ſind eine Illuſtration zu dem Paſſus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolan's Charakter exponirt. Ebenſo die Volksſcenen. — Statt des Auszuges des rottirten Volkes auf den heiligen Berg ſetzt Shakespeare den Straßenaufſtand, mit dem ſein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom beſorgten Senate an's Volk geſchickt, davon iſt Nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen iſt ſchon in der Biographie. Der Krieg mit dem Volskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus, iſt vollſtändig in's Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz ſo das Verhältniß Coriolan's zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatiſchen Nexus. Bei Shakespeare iſt Tullus ſchon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erſt um Coriolan's Rache willen, Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolan's in's Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und ſo endet auch das Stück, wie es begann, als ſchauſpieleriſch-poetiſche Illuſtration Deſſen in Coriolan's Natur, was ſein tragiſches Schickſal im Leiden und im Ausgange nothwendig macht, was zugleich ihm unſer bewunderndes Mitleid ſichert, und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu ſehr geweſen wäre, nicht ſo ſehr, daß er daran untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht ſo ſehr geweſen, würde er uns nicht ſo wohl gefallen haben. Alſo der Inhalt, die Abſicht einer Tragödie: uns ein handelnd und

leidend gegenwärtiges, poetiſch-ſchauſpieleriſches Bild eines Menſchentypus zu geben, das um ſeines Poetiſchen und Schauſpieleriſchen willen uns gefällt, ein ſolches Bild eines ſolchen Typus, der als ſein Selbſtverderber uns genugſam gefällt, um trotz dieſes, ja um dieſes Selbſtverderbens willen, einige Stunden lang ein angenehmer Gegenſtand unſerer theilnehmenden Betrachtung, und eine Lehre für uns zu ſein, an der keine Abſichtlichkeit uns verſtimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt iſt, und vielleicht ſein muß, obgleich uns ſein Zweck ein Räthſel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, ſondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenſchaft in's Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein Räthſel, ſondern als eine Vernunftnothwendigkeit in vollſter Klarheit vor Augen geſtellt, die wir, ſowohl jenes Handeln wie ſeine Motive, in einem menſchlichen Typus dargeſtellt, der unſerem Schönheitsſinne gefällt, völlig billigen müſſen. In dieſer Hinſicht ſteht die Shakespeariſche Tragödie als die harmoniſche der alten griechiſchen und der neueren Schiller'ſchen gegenüber, in welchem das Tragiſche eine unaufgelöſte Diſſonanz bleibt, und ebendeßhalb uns intereſſirt. — — — Coriolan iſt ſeiner Natur zufolge ein Sichſelbſtverderber; die Anderen ſind nur Anläſſe und Werkzeuge für ihn, ſich ſelbſt zu verletzen. Es ſcheint, ſeine tragiſche Anlage iſt die Zornmüthigkeit; er hält, wie Ariſtoteles, dieſe für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakeſpeare habe Seneka's Abhandlung „über den Zorn" vor ſich gehabt. — Bei Gracchus müßte es Zorn aus Jugendrigoroſität ſein, oder auch aus Humanität. —

Man könnte das Uebermaaß der Leidenſchaften, die Unmacht des Geiſtes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eigenen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenſchaften nennen. Aehnlich ſcheint mir Seneka die Sache betrachtet zu haben; es ſcheint, daß er alle Leidenſchaften, die den Grad der Unmacht des Geiſtes erreichen, unter dem Zorne verſteht. Die drei Haupthandlungen Coriolan's, ſein Benehmen gegen das Volk, der Racheentſchluß und das Aufgeben der Rache zu ſeinem Untergange, gehen durchaus nicht aus Einer und derſelben Leidenſchaft hervor; die erſte aus Ariſtokratenübermuth, die zweite aus Rachſucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß dieſe drei Züge extreme ſind. — Das, worin Shakeſpeare von der Biographie abgeht, iſt zugleich eine Reihe ſchauſpieleriſcher Effekte. So weicht die Verbannungsſcene mit ihren nächſt vorhergehenden Cauſalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zuſammengezogen. Die Verbannung wird dramatiſch und ſchauſpieleriſch aus dem Charakter, aus der tragiſchen Anlage im Charakter des Helden motivirt, das blos Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignorirt. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, Das, was er ſeiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verſchlimmert, und die Unangemeſſenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn nothwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterſpiel, und zwar ſo, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie iſt Alles gegeben, außer der Art des Werbens um das Conſulat, und daß

dies die erregende erste Ursache der Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken getilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition.

In den meisten Tragödien Shakespeare's ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruches — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastirung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Thema's sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Theil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Theile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d. h. die sogenannte Verwickelung eingehen, und die Spannung leidenschaftlich machen; als dritter Theil folgt die Auflösung der krampfig verschlungenen Motive, in der beruhigenden Gewißheit des Ausganges, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Produkt des zweiten Theiles. Die Spannung wird zur reintragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im ersten Theile exponiren sich die Faktoren des Widerspruches, und ihre Verkörperungen in den Verhältnissen des Helden, im zweiten erhitzen sie sich, und treffen zusammen, und brauen im wilden Gegeneinanderaufsieden das Schicksal, über welches im dritten die Stimmung in

Erhebung feierlich ausklingt. So ſehen wir im Coriolan die erſt blos genannten Motive ſich jedes für ſich ausleben, im Verhältniſſe Coriolan's zum Volke, zum Feinde, zur Mutter, das gefährliche Erſelbſtalleinſeinwollen, ſich nicht nach Anderen, und in die Umſtände Schickenwollen und -können; und die ebenſo gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieſer zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß ſie zuſammen ſind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erſte ihn unangemeſſen macht, das macht beide zu tragiſchen, und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Menſch aus dem Ganzen ſein, ſo muß er es auch ganz ſein, will oder muß er blos der Selbſtbeſtimmung ſeiner Natur folgen, ſo ſollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ihn einräumen wollen oder müſſen. Die Mutter bringt ihn dazu, ſich um das Conſulat zu bewerben; das Widerſtreben, die Unangemeſſenheit ſeiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; ſeine Natur rächt ſich durch das gefährliche Herausſagen alles Deſſen, was er gegen das Volk und ihre Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande, und ließe die Zeit machen, die ſeiner Verdienſte ſchon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er ſoll abbitten; das macht die Sache noch ſchlimmer, es iſt eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er ſeinen Feind zur Rache gegen das ihm durch ſeine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt; ſo wirkt ſein Leiden und ſeine Schuld — Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf

ſein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit ſeinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödtlich. Wir haben alſo eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erſte ſtellt ſein Verhältniß zur Mutter dar, und was in dieſem Verhältniſſe von ſeiner eigenen Natur iſt, die ſich eben eine unlösbare Aufgabe ſtellt, ſo, daß er ſeine Natur nicht in Anſchlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, ſie macht ſein Verhältniß zum Volke unlösbar; die zweite ebenſo. Nun ſtellt ihm ſein Verhältniß zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; dieſe Aufgabe macht ſein Verhältniß zur Mutter zu einer unlösbaren, die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfung ſeiner Natur unter die Klugheit fordert, macht dieſe ſeine Natur unauflöslich. So iſt in jedem dieſer Verhältniſſe nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontraſtes ſeiner Natur. In ſeiner Mutter iſt ſeine eigene Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancirenden Gewalt über ſich ſelbſt, ſein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung geſetzt, und ſo mit ſeiner Natur kontraſtirt. Räumt er ihr ſolchen Einfluß auf ſich ein, ſo ſollte er auch ihre Natur zu der ſeinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er ſeiner Mutter ſeine Rache opfert, den Vorwand zu ſeinem Untergange. Nach dem, was er im Dienſte ſeines Volkes den Volskern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältniß zu dieſen treten, oder mußte in dieſem konſequent aushalten. So folgt aus jedem ſeiner Verhältniſſe eine faktiſche Lehre. Die dargeſtellte, oder im Stücke ausgeſprochene Kritik

aber verfolgt nur ſein Verhältniß zum Volke, und darin ſeine tragiſche Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine ſo nöthige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durch's Leben iſt. Noch iſt zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakespeare'ſche tragiſche Held iſt, der eines gewaltſamen, unnatürlichen Todes ſtirbt, ohne eine Blutſchuld zu haben, wie ſogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäſar's. —

Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen.

Sehr zu bewundern iſt, wie Shakespeare die Kritik, d. h. das Urtheil des Einen über den Anderen, oder über ihn ſelbſt ſo unendlich zu variiren weiß, wie er es nicht allein in beſchriebenes Handeln, Agiren, ſondern in dargeſtelltes Handeln zu verwandeln weiß. So iſt z. B. die berühmte Zwiſt- und Verſöhnungsſcene zwiſchen Brutus und Caſſius nichts als dargeſtellte Kritik des Anderen und ſeiner ſelbſt in dem Munde der beiden Männer. Ebenſo in der Hetzrede des Antonius nichts als Kritik Cäſar's und ſeiner ſelbſt, direkte und indirekte. Wirklich iſt ſolche Kritik des Einen über den Anderen die ſinnlichſte und lebendigſte Darſtellung zugleich der Situation, des Verhältniſſes jenes Einen zu jenem Anderen, und zugleich Charakteriſtik beider. So wäre die Shakespeare'ſche Tragödie weſentlich unmittelbar und durch Ausſprechen dargeſtellte Kritik eines anthropologiſch-pragmatiſchen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft ꝛc. an demſelben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragiſche Anlage des betreffenden Charakters — aufweiſend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenſchaft und die Situation ſind

es, durch welche und an welchen dieſe tragiſche Anlage als Verderberin ihres Beſitzers erſcheint. Kein Held Shakespeare's geht durch eine Situation oder eine Leidenſchaft allein unter, ohne dieſe tragiſche Anlage, welche eben die Unangemeſſenheit der Natur des Helden iſt zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenſchaft ihm ſtellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld, und ſchließlich der Untergang. —

Die tragiſche Anlage des Charakters.

Die tragiſche Anlage muß durchaus ſinnlich erſcheinen können, weil ſie der Schmied des eigenen Schickſals und das ſchauſpieleriſche Hauptmoment zugleich ſein muß; ſie darf nicht zu der theoretiſchen Seite des Charakters gehören, ſondern zu der pragmatiſchen, zur ſinnlichen. Wiederum, je größer der ſinnlich erſcheinende Kontraſt zwiſchen Dem, was die Aufgabe von dem Helden fordert, und der Unangemeſſenheit ſeiner Natur, d. h. je ſtärker Das ſinnlich ausgeprägt iſt, was dieſe Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja bis zu ſinnlicher Deutlichkeit Das herausgeſtellt iſt, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbarere Gegenwärtigkeit, je näher zuſammengerückt in Zeit und Ort ſie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt ſind, deſto dramatiſcher. Wie iſt uns eben eingeprägt, wie Coriolan ſein muß, um das wüthende Volk zu gewinnen, die Mutter ſpielt es ihm in einer kleinen Scene vor, und wie leuchtete es aus allen ſeinen Reden, aus denen, die den Entſchluß ausſprechen, daß er ſo ſein, ſo reden, ſich ſo geberden will, wie die Mutter ihm räth, ſo deutlich hervor, daß er nicht ſo ſein, nicht ſo

reden, nicht ſo ſich geberden, nicht ſo ſein und nur ſcheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem draſtiſchen Kontraſte ſteht nun ſein wirkliches Sein, Reden, Sichgeberden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten ſpäter zu ſeinem Entſchluſſe, als Illuſtration. Ein anderer Kontraſt iſt oft im Richard III. zu finden, der: zwiſchen dem angenommenen Scheine, wie er ſei, und der Wahrheit, wie er iſt. Mit wie grellen Farben und ſtarken Zügen iſt uns eingetieft, wie er in Wahrheit iſt, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in eben ſo lebhaften Farben und ſtarken Zügen aufgetragene Schein ſich uns repräſentirt, ſo z. B. das Erſtaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontraſt, der zwiſchen Sein und Schein, aber ohne Abſicht, ja ohne Wiſſen der Perſon, an der er erſcheint; Ophelia. — Man ſieht, daß den mehreren Verhältniſſen, die Ariſtoteles als tragiſche Erforderniſſe anführt, das Eine Moment des Kontraſtes zwiſchen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontraſtes von einem Vorher und Nachher, zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinaus kommen, da das jetzt noch beſtehende Glück, das, wie wir bereits wiſſen, bald zu ſeinem Gegentheile werden wird, ſich zu dieſem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige Fälle, nicht blos im Kontraſte des Wahnſinnes, in denen die Meinung einer Perſon von ihrer Situation im grellſten Kontraſte ſteht mit unſerem Wiſſen um ihre wahre Situation. — Wie ſinnlich kräftig hat Shakespeare den Kontraſt zwiſchen Leidenſchaft und Gewiſſen im Macbeth hingeſtellt, durch die dargeſtellte Gewalt des Gewiſſens,

durch welche die anfänglich noch ſtärkere Gewalt der Leidenſchaft dadurch mit dargeſtellt iſt, daß er dieſelbe die Kritik des Gewiſſens beſiegen läßt. —

Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteriſtik.

Mommſen's Urtheil über Gracchus ſtimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Menſch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt iſt, der deßhalb zu weit geht, und nicht weit genug. In Verfolgung ſeiner Aufgabe geht er zu weit, denn ſein Werk iſt Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommſen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, ſei richtiger ſo geſtellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konſequenterweiſe hätte thun müſſen, da ſein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Alſo der Typus eines idealiſtiſchen Jünglingspolitikers, der mit der Natur ſtimmt, und auch ſchauſpieleriſch iſt, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauſpieler dem Volke und Allen gegenüber iſt. Die Geſtalt hätte ihr Gericht in ſich ſelbſt; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, ſie auch in der zweiten Hälfte noch impoſant und intereſſant zu erhalten. Wirklich iſt es wunderbar, wie Shakeſpeare's Charaktere uns ſo imponiren können, daß wir uns der Theilnahme an ihnen nicht ſchämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Beſonders Hamlet iſt hier ein wahres Wunder. Dieſer, dem ruchloſen Könige gegenüber feig verbiſſene, den Frauen gegenüber ſo muthige und rückſichtsloſe, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldenſterne ꝛc. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und

Reflectiren ein Genie, und ein eitles, deſſen Hauptvergnügen es iſt, ſich ſelber reden und reflectiren und witzeln zu hören, ein ſchwacher, ſelbſt im Intriguiren ſchwacher Intriguant; was iſt es doch, das uns an Dieſem ſo gefällt? Zumal, da er ſelbſt noch ſeine ſchwache Seite beleuchtet? Es iſt doch wohl nichts Anderes, als der ſchauſpieleriſche Reichthum der Rolle, der Reichthum von Tönen, und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling ſein muß, der ihr unterliegt. Der Dargeſtellte iſt ein Schwächling, aber die Darſtellung iſt voll Kraft, und reizt beſtändig unſere Sinnlichkeit, und beſchäftigt unſeren Geiſt; am Ende iſt es doch nur die Langeweile, das ſchwache Intereſſe, was uns an neueren Tragikern verdrießt, und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden ſchieben, die eigentlich in der Schwäche des Darſtellers, der Darſtellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abſtrakte dieſer Geſtalten, der Katechismus, die in die Augen ſchlagende Abſichtlichkeit in Allem, beſonders in kleinen Künſten, die denen eines ſchlechten Taſchenſpielers gleichen, und uns nicht täuſchen, da wir ſchon öfter geſehen, und auch jetzt wiederum genau ſehen, wie ſie es machen. Dieſe Helden ſind keine Ideale, ſie ſtehen nicht über dem menſchlichen Durchſchnitte; das ſind am Ende die Shakespeare'ſchen auch nicht; aber die der Neueren ſind nicht einmal Menſchen, nicht Menſchen, die Gott oder die Natur, ſondern die ein Flickſchneider gemacht hat, wie Kent ſagt. Die Geſpräche ſind nicht allein unintereſſante, ſondern es ſind gar keine Geſpräche; nur ein mühſelig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles Andere muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Geſtalt zu

zeichnen. So wie sie zum Sprachrohre des Dichters wird, sobald sie etwas Anderes thut, als sich darstellen, hört das dramatische Interesse auf; es kann uns wohl der Dichter interessiren, ja die Schönheit der Sprache und Gedanken an sich uns gefallen, aber diese Vorzüge entschädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für den Mangel an Darstellung der Gestalt. Das Tragische und Poetische des Stückes, alles Wirkende darin, wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist. Unsere Dichter meinen die Gestalt zur Darstellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrthum liegt darin, daß die Gestalt selbst vernichtet ist, so lange sie nicht sich darstellt, daß hier die Erhaltung derselben nur ein fortwährendes, stetiges Schaffen sein kann; daß also die Darstellung der Situation nur geschehen darf in und durch Darstellung der Gestalt. Jeder Pinselstrich, der nicht an der Gestalt malt, wischt von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Gestalt ausgehen, und wiederum auf sie ausmünden; selbst die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen. Wie wird er handeln? was wird er thun? nicht „was wird ihm begegnen"? Denn dies ist die epische Spannungsformel, und bezieht sich auf das Ereigniß, auf die Begebenheit. Die Gestalt ist eben nichts Anderes, als ihre Individualität, versteht sich, typische Individualität, denn eine andere giebt es für den Künstler nicht. Nicht das Schöne an sich gefällt, d. h. der abstrakte Gedanke des Schönen, sondern seine concrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische

Darſtellung deſſelben. Schön iſt nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun ꝛc., ſondern die ganze Geſtalt, die Uebereinſtimmung der Züge zu einer illuſoriſchen Darſtellung. Daher iſt die Julia ſchön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das ſchön ſein, was wahr iſt, Alles Andere kann nur ſchön ſein wollen, d. h. die Abſicht des Dichters verrathen, etwas Schönes zu ſchaffen. Schönheit und Wahrheit ſind der Sache nach daſſelbe; nur dem Medium nach, durch das ſie auf uns wirken, verſchieden; Wahrheit iſt die Uebereinſtimmung eines Reichthums von Zügen für den Verſtand, Schönheit die Uebereinſtimmung, Einheit, einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine iſt das mittelbar, was die andere unmittelbar iſt, daher laſſen ſie ſich ineinander auflöſen; die Uebereinſtimmung, welche durch öfteres Denken ſo geläufig wurde, daß wir ſie zugleich auffaſſen, iſt Wahrheit zur Schönheit geworden, und ſo kann im Kunſtwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie ſich alle Schönheit durch Ueberdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweiſen können. —

Stufenfolge der Künſte.

In der Stufenfolge der Künſte des Raumes, der bildenden Künſte, iſt ein Hinſtreben zu möglichſter Beſeelung, in der der Künſte der Zeit ein Hinſtreben nach immer ſtärkerer Verleiblichung; beide treffen in der dramatiſchen Kunſt, als in dem höchſten, jenem ihren Streben erreichbaren Punkte zuſammen. Baukunſt, Skulptur, Malerei —→ Drama ←— Epik, Lyrik, Muſik. Die bildenden Künſte geben den Leib, zu welchem wir die Seele ſelbſtthätig hinzuthun müſſen, die Zeitkünſte

geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müſſen; die dramatiſche Kunſt giebt einen beſeelten Leib, eine verleiblichte Seele, Geſtalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Die Darſtellung des ſittlichen Unwillens.

In welchem Grade ein äſthetiſches Element unſer Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetiſche Illuſion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, iſt die lyriſche, rhetoriſche und dramatiſche Darſtellung des ſittlichen Unwillens. Dramatiſch kommt dies beſonders als ein Theil des tragiſchen Leidens zu ſeiner Geltung. Rüſtige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des ſittlichen Unwillens gegen Andere, und gegen ſich. Es iſt ein nöthiges Ingredienz, weil ohne daſſelbe der leidende Menſch zum gequälten Thiere herabſänke, und ebenſo, weil es von ſelbſt zur ſchauſpieleriſchen Aktion wird. Und wirklich ſcheint namentlich den Deutſchen — eben weil ſie eine gedrückte Nation waren — nichts ſo wohl gefallen zu haben, und nach ihrem Geſchmacke geweſen zu ſein, als das endliche Aufbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Muth und Geradheit, und es gehört pſychologiſch in die äſthetiſche Kategorie der rüſtigen Verzweiflung. Am ſtärkſten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation, oder ſonſt etwa, noch kürzlich empfunden hat, den es alſo kennt, und der in zahlloſen Aſſociationshacken hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier ſchon ſtark wirken. So iſt es mit Ausartungen vom Sittlichen, beſonders in den einfachſten

Pietätsverhältniſſen, weil da am wenigſten zu denken iſt, z. B. bei Lear's Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuſchauer hat irgendwo ſeinen Theil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held ſich momentan von dem ſeinen löſet, empfindet der Zuſchauer eine momentane Löſung ſeines eigenen Theiles. Schon Aeſchylos hat in ſeinem gefeſſelten Prometheus dieſen Ton ſehr glücklich angeſchlagen. Die chriſtliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüth hauptſächlich durch den Unwillen über Chriſti Peiniger, den ſie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuſchauer hinzu, und wird dadurch mitthätig, und durch dieſe Mitthätigkeit um ſo tiefer intereſſirt. Es iſt nur wohl zu bedenken, daß der getretene Held nicht völlig unſchuldig ſein darf, er muß ſein „ein Mann, der mehr leidet, als er geſündigt hat" (Lear), aber doch einer, der geſündigt hat. So geißelt und kritiſirt Lear die Unnatürlichkeit ſeiner Töchter, und darin, ohne es zu wiſſen, die eigene Unnatürlichkeit, welche der ſeiner Töchter erſt die Macht gegeben hat, ihn zu treffen. Daß wir aber dies wiſſen, das macht unſere Empfindung eben erſt zur tragiſchen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann ſagen: dieſe ſittliche Entrüſtung des Helden im Leiden, oder als Leiden, giebt dem Helden ſelbſt, da er der getretene, unterliegende Theil iſt, jenes Impoſante, wodurch er ſtets über den Tretern zu ſtehen ſcheint. Aus der Fruchtbarkeit dieſes äſthetiſchen Elementes iſt wohl auch die Entwickelung der deutſchen Poeſie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da iſt der Bauer, oder Förſter, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Miniſter, der Ritter, der gegen Fürſt und Kaiſer, der Kaiſer endlich, der gegen den

Papſt die Sprache der ſittlichen Indignation ſpricht, und phyſiſch getreten, moraliſch tritt; ja gar der Menſch, ſeinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenſchaft haben will für allerlei, was ihm in deſſen Weltordnung als Unrecht erſcheint. Hamlet hat ſich wohl hauptſächlich durch ſeine ſittliche Entrüſtung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und muthloſen deutſchen Nation erworben; hier lernten Deutſchlands Lyriker und Dramatiker der dargeſtellten Indignation Gewalt; nur vergaßen ſie, daß der ſcheltende Held ſelber Schelte verdiente, oder ſie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht dieſe Gewalt ihrer eigenen Ausbrüche zu ſchwächen. Ein Element an Kraft dieſem ähnlich, iſt das Lob des begeiſterten Mitleides, welches ſchon ein Recht hat, ungerecht zu ſein, überhaupt die Begeiſterung des Mitleides für einen Leidenden. Dieſe beiden ſind die hauptſächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie ſtellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragiſchen Stimmung, wie die Idealiſten ſie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menſchen, Freude über die Schönheit dieſes Menſchen. Dabei vergaßen unſere Idealiſten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichſt harmoniſchen Eindruck hervorzubringen. Dieſen findet man bei Shakespeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es ſchön iſt, ſondern weil es ſelbſt eine Schuld enthält. —

G. Studien aus dem Jahre 1865.*)

Objektivität der dramatischen Dichtung.

Wenn der dramatische Dichter hinter seinem Werke verschwinden soll, wie die Natur es thut, so muß er sich ihr auf das Aeußerste in seinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. Welchen ihrer Eigenschaften muß er daher nacheifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuren Expansion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil sein Werk kein unendliches sein kann, aber ein geschlossenes sein muß; das letzte wird es für uns erst sein, wenn es überhaupt sein kann, am Ende des großen Dramas. Geschlossen, d. h. es muß einen gegebenen Anfang haben, alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen müssen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unser Interesse abschließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen in sich enthalten soll, und dessen Vorstellungsdauer einige Stunden nicht übersteigen soll, nicht aus der Breite des Daseins geschöpft werden darf. Dazu ist das Drama

*) Manuscriptheft Nr. 6. gr. 8°. 21 Seiten.

des Dichters, nicht, wie das der Natur, um seiner selbst, sondern um einer Versammlung von Zuschauern und Hörern willen da. Es muß also seine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menschen berechnet sein. Also ein Kompromiß zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsche des Menschen, wie sie sein möchten. Wahre Schönheit der Darstellung, Ordnung der Schicksale nach dem moralischen Gefühle. Ist nun dies der Punkt, wo die Absicht des Dichters (im Plane) in das Spiel kommt, so muß doch die Ausführung diese Absicht wieder möglichst maskiren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchsichtig und geschlossen, d. h. mit der Eigenschaft, die jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geister; so ausgeführt, daß es, wie jenes, eine gegenwärtige, absichtslose Wirklichkeit erscheint. Also ein Stück Wirklichkeit, welchem die Gesetze der ganzen Wirklichkeit, und in der Fügung des Materiales, die Gesetze des menschlichen Geistes, der Vernunft, zu Grunde gelegt sind, denn diese Fügung liegt gewiß auch schon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht übersehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Absicht des selbst individuellen Dichters nicht ansehen, er muß sich zur möglichsten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf seine eigenen individuellen Neigungen und Gesinnungen nicht in sein Werk hinübertragen. Zunächst darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewisse Arten der Charaktere, der Gegenstände, der Behandlung in sich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen diesen gegenüberstehen, und nicht

wählen, was er gern hat, ſondern was ſein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden verſuchen, jeden Stoff nach und aus ſeinen eigenen Bedingungen entwickeln, und beſonders die Grundidee unverfälſcht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht ſeinen inneren Sinn mit deſſen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, ſondern ſein innerer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim ſich nach ſeinen eigenen Bedingungen entwickelt, welcher dieſem Das zuführt, was dieſer braucht, und Das abſcheidet, was ihm nicht weſentlich iſt. Der Dichter darf nicht ſich in das Werk, ſondern er muß dieſes in ſich hineinbilden. Beide müſſen ſtets voneinander losgelöſet ſein. —

Der parentheliſche Ausdruck. Die Retardation.

Es iſt wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenſtand erhält durch die Retardation durch Parentheſe in Parentheſe, durch die Umſchreibungen deſſelben; wie er eingetieft wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon ſprechen gehört, wie die Rede ſelbſt und darin die Geſtalt des Redenden plaſtiſirt wird. Erſtaunlich, welche Zeit die Methode erſpart, nur Einen oder wenige Gedanken durch Umſchreibung und Parentheſe ſo zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüllhorn geleert zu haben, eine Maſſe von Gegenſtand, Stoff, während doch nur eine dialogiſche Auftreibung ſtattfindet. Eine Scene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden beſtehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogiſche Kunſt entfaltet ſind, ſo daß viele Glieder zu ſein ſcheinen, wo nur

wenige oder gar nur eines ist. So müßte jedem Gespräche ein aus wenigen Reden bestehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wissen und zu bereden unbedingt Nöthige enthält. Ein auf das Allernothwendigste reduzirter Stoff, dialogisch ausgeschwellt. Der Charakter des dramatischen Dialoges ist scheinbare Abwesenheit jeder Disposition, eine Art künstlicher formeller Konstruktionslosigkeit, scheinbare Verzehrung der Form, soweit diese vom Dichter als solchem kommt, durch den Gegenstand, künstliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichsam ein stetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Geregeltheit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüst überschwellt und überrankt, und doch von dem Gerüste in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunst des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln studiren. So kann z. B. das erst noch etwas Anderes bringen, als was nach Frage oder nach logischem Zusammenhange zunächst erwartet wird, Seelenzustände malen helfen. Dies läßt den lyrischen Rhythmus eines ganzen Gespräches nicht aufkommen, der undramatisch ist; es mäßigt und kühlt beständig die Spannung, wo diese zu leidenschaftlich werden könnte, wie es auch im Gegentheile dieselbe stauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteristik der Personen, zur Vervollständigung der Motive, zu poetischer Ausmalung, zur Repräsentation, zur plastischen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an sich, in Ruhe, ist es das Palladium des dramatischen Dialoges. Diese Retardation macht geistigen und poetischen Charaktergehalt möglich, und erhält doch immer beim Gegenstande, es ist das Hauptmittel zur objektiven

Ruhe und plaſtiſchen Kühle der Repräſentation. Auf dieſer Kunſt beruht auch hauptſächlich das Wuchtige bei Shakespeare. — Wie der dramatiſche Vorgang nur ſtiliſirte Wirklichkeit iſt, ſo ſoll es auch die dramatiſche Sprache ſein. Aber ſo, daß ihre Wirklichkeit weniger im Einzelnen als im Ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner ſtehenden Betrachter, die Umriſſe härter, Alles wuchtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, ſonſt in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weiſe nun fügt Shakespeare ſeine Parentheſen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plaſtiſche, wuchtig Retardirende, die andere aber gewinnt es durch Ueberwachſen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, ſie bringt ſo das dramatiſche aus der Conſtruktion Fallen zu Wege. Eine andere Art zerſtört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, ſo daß der Verſtand gar keinen Verſuch macht, um den Zuſammenhang mit Dem, was folgen ſollte, zu erhalten, ſondern Zuſammenhang und Folge zugleich aufgiebt. So z. B. der Anfang des Othello; Jago's Rede „drei Mächtige aus dieſer Stadt" ꝛc. Hier iſt der einfache Grundgedanke durch Parentheſe, oder Parentheſe in Parentheſe ausgeſchwellt, ſo daß der todte Mechanismus einer künſtlichen Periode zu einer geſtikulirenden künſtleriſchen Folge von freigelaſſenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteriſtiſche Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geſchäftigkeit der Intriguenſucht iſt immer wieder retardirt durch ganz kurze parentheſiſche Brocken, ſo daß dies Retardiren ſelbſt etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele

Umſchreibungen des „ein Michael Caſſio", in denen ſeine mißgünſtige Kritik ſich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, ſind hier als Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen verwandelt, vorwärts treibend und retartirend zugleich. Man könnte ſagen: Es ſind Umſchreibungen ſeines inneren Verhältniſſes zu Caſſio, in deren Häufung ſeine unruhige und echauffirte Mißgunſt ſich ſelbſt treibend ſtauet. — Auffallend iſt es doch, daß alle Reden in Shakespeare's Drama, die ich bis jetzt unterſucht habe, und darunter die längſten und lebendigſten, die ſcheinbar eine ganze Reihe ſelbſtändiger Sätze zu ſein ſcheinen, ſich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen laſſen, durch bloße Ignorirung der Interpunktion und durch Herauswerfen von Zwiſchenſätzen, — Parentheſen im weiteſten und engſten Sinne; und daß dieſer Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er iſt, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, ſondern auch ein materiell vollſtändiger iſt, d. h. das Weſentliche von Dem, was Shakespeare mit dem ganzen Kunſtgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entſtanden iſt, ſagen will, ſchon vollſtändig enthält. Zuweilen ſind einer oder zwei dieſer Zwiſchenſätze nothwendig beizubehalten, um den ganzen weſentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, dieſe ſtanden ſchon in der einfacheren Rede, die er allmälig dann mit den vielen anderen ausſchwellte. Man ſollte denken, er habe jeden Auftritt erſt ſo ganz einfach und knapp dramatiſirt, mit ſo wenigen Reden als möglich, und dieſe Reden in knappen Sätzen, mit denen er das Weſentliche des Auftrittinhaltes feſtgehalten, und nur das Weſentliche. Dann habe er Einiges allmälig immer mehr erweitert, ohne etwas hinzu-

zubringen, was in jener Faſſung nicht ſchon lag; das Eine mehr, das Andere minder, Manches gar nicht, ſondern es blieb, wie es in der einfachſten Anlage ſtand. Auf dieſe Weiſe wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, ſondern es wurden auch mehrere Reden — urſprünglich auch nur Parentheſen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipirt. Und wirklich wäre es ihm, wenn er ſich hätte gehen laſſen wollen, ohne jene erſte einfache Anlage zu machen, kaum möglich geweſen, ſo bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Weſentliche zu bringen, und nichts weiter als das Weſentliche, ſo daß nur ein geſchwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Weſentliches zu Stande kam, und daß man nun von den Zwiſchenſätzen ſo viel oder ſo wenig ſtreichen kann, als man will, ohne daß vom Weſentlichen des Inhaltes etwas verloren ginge. Wie käme es auch ſonſt, daß alle dieſe Zwiſchenſätze nur den Inhalt des Hauptſatzes umſchreiben, oder auch die Parentheſe in Parentheſe den der Parentheſe, in welche ſie wiederum eingeſchaltet iſt, alſo blos umſchreiben, ausmalen, und in der Art ihrer Zuſammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plaſtiſirung der Rede, und ihrer größeren oder geringeren Lebendigkeit, und der beſonderen der Charaktere in der betreffenden Situation dienen. — Sollte denn nun vielleicht auch die Kompoſition bei Shakespeare auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdispoſition mit wenigen Gelenken, nach und nach durch Erweiterung eine reiche entſtand, deren Suiten und Auftritte hier ſich verhielten, wie dort die Parentheſe und Parentheſe in Parentheſe? Ohne daß die Geſchichte ſelbſt und die ein-

fache Eindrucksberechnung alterirt wurden? Und wie die Kompoſition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieſelbe war, ſo daß auf dieſe Weiſe kleinere Züge zu den größeren ſich geſellten, wiederum wie Parentheſen ꝛc. und ſo aus der einfachen und gebundenen Geſtalt eine reiche und freiſtehende und ſouverain ſich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältniß des Charakters ſich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht ſchon in der erſten einfachſten Conception der Geſtalt lag. Das einfachſte Grundſchema: ein Menſch wird durch ſeine Natur und von außen durch die Situation bewogen, ſich eine Aufgabe zu ſtellen, der er wiederum durch die Beſchaffenheit jener Natur nicht gewachſen iſt; aus dieſem Widerſpruche geht Leiden hervor; aus dieſem die Schuld, meiſt Blutſchuld ꝛc., die dann zur Nemeſis wird. Dasjenige in ſeiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemeſſen macht, iſt der tragiſche Charakterzug, und wird in concreten Beiſpielen ausgemalt. Dieſe Beiſpiele ſind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umſchreibungen der Grundvorſtellung im Dialoge ſind, und bilden als Parentheſen dieſer Grundvorſtellung ſelber den Bau der Rede, der dialogiſchen Kompoſition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatiſch-ideale Kompoſition des Stückes bilden. — Wunderbar iſt es, wie höchſt vortrefflich dieſer künſtleriſche Aufbau den entgegengeſetzteſten Darſtellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jago's, in der die ganze Unruhe und der unſtete Thätigkeitsreiz der Intriguirſucht zur lebendigſten Anſchauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entſtehung ſeines Einver-

ſtändniſſes mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroiſche Naivetät und Ehrlichkeit Othellos darſtellt. Es iſt in den drei Scenen des erſten Aktes des Othello durchaus nichts Unweſentliches, aber das Weſentliche iſt durch liberalen Dialog in plaſtiſcher Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man ſich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Act 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herr'n: (ich bitt' euch drum;) gewährt
Ihr freie Willkür.)
(Der Himmel zeuge mir's,) dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
[Noch heißem Blut zu Liebe, (jungen Trieben
Selbſtſücht'ger Lüſte, die jetzt ſchweigen müſſen,)]
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein;
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand —
(Des flücht'gen Amor) mir mit üpp'ger Trägheit
Des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
(Und mich Genuß entnervt, und ſchwächt mein Wirken,)
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel,
(Und jedes nied're und unwürd'ge Zeugniß
Erſtehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herr'n —
— — — — — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
Noch heißem Blut zu Liebe — —
— — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt' Eu'r Edeln möchten wähnen,
Ich werd' eu'r ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand
Des flücht'gen Amor mir (mit üpp'ger Trägheit)
(Des Geiſtes und) der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
— — — — — — —
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

In dieſer Rede iſt in B. der vollſtändige Sinn, bei C. iſt von den, gewöhnlich je zwei ſich folgenden Umſchreibungen allemal die zweite weggelaſſen. Nun ſind bloße Füller: „ich bitt euch d'rum, der Himmel zeuge mir's". Dann haben wir in den Umſchreibungen, Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen, einen völligen Parallelismus „den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt", und „noch heißem Blut zu Liebe", und dazu noch eine eigentliche Parentheſe (jungen Trieben ꝛc); wiederum „wenn der leere Tand (des flücht'gen Amor) mir (mit üpp'ger Trägheit) des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft", „und mich Genuß entnervt" und noch einmal „und ſchwächt mein Wirken"; ferner, „mach eine Hausfrau", „und jedes niedere" ꝛc. Die plaſtiſirenden Attribute „flüchtig", „mit üpp'ger Trägheit" nicht gerechnet. — Wie macht dieſer breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillirende Charakterzüge, Motive anzubringen, und ver-

birgt zugleich ihre Absichtlichkeit, so daß der individuelle Charakter eben nicht blos seine Individualität beständig zeigt, — wie ein hageres Gerippe — sondern zugleich den mittleren Menschendurchschnitt der Person. Hier ist ein Beispiel, wo Goethe's „Winkler und Steifer" mit dem „Unduliſten" vereint, schon etwas Besseres wird, als was diese künstlerischen Typen allein und unvermischt sind. —

Vorbereitung des Effektes.

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, so daß der Eintritt des Effektes vorbereitet, und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trinksucht der Dänen hinein. —

Die Exposition des Othello.

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im Großen die dialogischen Mittel von Parenthese und Parenthese in Parenthese finden. Die erste Scene enthält Theile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freieſter und lebendigſter Ausschwellung. Wir sehen die möglichſte Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivirung als Hauptsache. Alles ist motivirt, auch das Kommende schon im Voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichſt in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos, und wie un-

abſichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das Klarſte und Einſchärfendſte ausgeſprochen werden, die nächſten Motive, und wiederum die entfernteren, die Motive der Motive, und ſo fort bis zu einem letzten Grund in Situation und Charakter. Dieſe einzelnen Motive ſind an ſich meiſt auch in der Sprache bis zur abſtrakten Abſichtlichkeit kalt und klar, ja deutlich ausgeſprochen, aber die Kunſt der Umſtellung, die Ueppigkeit und Plaſtik der Umſchreibungen maskirt dies vollkommen, ſo daß ein oberflächlicher Beſchauer keine Ahnung der künſtlichen Berechnung hat, ja daß er meinen kann, dieſe ungeheure Abſichtlichkeit ſei Mangel an irgend einer bewußten Abſicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingeſtehen muß, er, der Beſchauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade, was am meiſten abſichtlich iſt, wie das Ab- und Wiederdaraufkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer ſpäteren heraus, ſcheint am wenigſten abſichtlich. Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erſt das ganze Material von auseinandergelegtem, detaillirt ausgeführtem Fabelinhalte, mit ethiſcher Kritik und pſychologiſchem Kommentar, zu ſammeln, und dann an dem Faden eines typiſchen Geſpräches es ſo zu reihen mit Parentheſen in Parentheſen, mit lebendigſter Vorſtellung des emanzipirten Einzelnen, daß Gegenſtand und Gegenſtand ſich in und mit der Form durchdringen. —

Dichter und Schauſpieler. Shakespeare's Kunſt.

Dichter und Schauſpieler müſſen ſich zu Einer Kunſt vereinigen, ſie müſſen ſich im Ganzen, wie in jedem ein-

zelnen Momente innigſt durchdringen. Damit nicht blos ein mechaniſches Konglomerat, ſondern ein lebendiger, künſtleriſcher Organismus aus dieſer Vereinigung, eine wirkliche und ſelbſtändige Kunſt daraus werde, die dramatiſche, ſo muß die umfangreichere Dichtkunſt ſich in die Schranken der engeren Schauſpielkunſt fügen, und ihre Abſicht theilen: Menſchendarſtellung, wobei ſie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchſte, was der Menſch darſtellen kann, eben er ſelbſt iſt. Keine der beiden Künſte darf eitel und ſelbſtſüchtig einen Erfolg für ſich allein erringen wollen, jede nur einen theilbaren, durch und mit der anderen. Die Dichtkunſt muß nach ihren Geſetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geſchloſſenen machen, d. h. den Stoff ſo durchgeiſten, daß er lediglich der ethiſch-pſychologiſche und ſchauſpieleriſche Gehalt ſeiner ſelbſt im Typus iſt, daß das Kunſtwerk eine fortwährende Motivirung, ein pſychologiſch-ethiſcher kritiſcher Kommentar ſeiner ſelbſt wird. Er muß dann dieſe durch den Geiſt reproduzirte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauſpielkunſt zu einer illuſoriſchen Wirklichkeit verkörpern. Das abſtrakte Handlungsſchema muß ganz von der Concretheit handelnder, typiſcher Menſchen verſchlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Dieſe Flamme iſt eben die Erſcheinung der dramatiſchen Kunſt, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energiſch hervortreten müſſen. Das Unmittelbare gehört dem Drama, deßhalb muß die Leidenſchaft das Hauptmotiv ſein, nicht die Reflexion, dieſe müßte denn, wie im Hamlet, ſelbſt zur Leidenſchaft geworden ſein. Das Tragiſche iſt der immer

nothwendige Nexus von Schuld aus Leidenſchaft, und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit iſt nur ein Symbol der nothwendig inneren, und theilt inſofern ſich mit jener in das Gefühl der Nothwendigkeit des Ganzen; ſonſt kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Nothwendigkeit erſcheinen. So iſt es z. B. nicht nothwendig, daß der engliſche König den Macbeth mit Krieg überzieht, der in Macbeth's Tode den äußeren Abſchluß herbeiführt; aber daß ein Menſch wie Macbeth, der ein ſo ſtarkes Gewiſſen mit einer momentan ſtärkeren Leidenſchaft verbindet, an dieſem Widerſpruche in ihm ſelbſt, moraliſch untergehen muß, das iſt nothwendig. Ein Stück wird tragiſch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld, und ſchuldvolles Leiden iſt, aus der Schuld und ihren Motiven und Umſtänden wird der Charakter des Helden conſtruirt. — Das reelle Darſtellungsmittel iſt der Schauſpieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menſchen wirklich darſtellen, alles Andere kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glaſes vom Tiſche auf einem Gemälde nicht dargeſtellt, ſondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung ſehen, wo es über den Schwerpunkt ſo hinausgeneigt iſt, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantaſie ergänzt. Die Erſcheinung vor dem äußeren Sinne iſt hier, wie in der dramatiſchen Kunſt die Hauptſache. Und wie thörigt wäre es, das weit ſtärkere Mittel der Darſtellung mit dem ſchwächeren der Andeutung zu vertauſchen. Daher iſt die Darſtellung und Kritik von Menſchen ſelbſt, innerhalb ihrer Zuſtände der natürliche Vorwurf der dramatiſchen Kunſt, nicht die Darſtellung von menſchlichen Einrichtungen,

Sitten, Gebräuchen. Dieſe gehören als Darſtellung dem Epos, die beſprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung ſelbſt iſt ein Abſtraktes, welches nur an den Menſchen ſelbſt, d. h. in der Darſtellung handelnder und leidender Menſchen concret darzuſtellen iſt. Rede und Geberde müſſen ſich dabei ſo durchdringen, daß der Gedanke ſich geberdet und die Geberde redet. — Shakespeare's Dialog, ja ſein ganzes Verhalten als Autor iſt: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein ſich zuſammennehmendes Sichgehenlaſſen, fortſtrebendes Retardiren, retardirendes Fortſtreben, ſcharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Abſichtlichkeit in ſcheinbarſter Unabſichtlichkeit. —

30 GEN 1872

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Register.

Seite

A. Aus dramaturgiſchen Heften 1840—1851.

Kunſt-Ideal 3
Hebbel 3
Endpunkt des Tragiſchen 4
Nebenhandlungen 4
Modern franzöſiſches Drama 4
Mäßigung beim Schauſpieler 6
Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen 7
Charaktere Shakespeare's 8
Stimmung der Scenen 8
Natur in der Kunſt 10
Typiſche Behandlung 10
Behandlung der Leidenſchaft bei Shakespeare 10
Tragiſche Nothwendigkeit 12
Dialog bei Shakespeare und Schiller 13
Erwartung im Drama. 14
Coriolan 14
Tragiſche Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit 14
Aufgabe des Komiſchen in der Tragödie 17
Gegenwart des Dramas 18
Grenzen des Poetiſchen 18
Bereich des Poetiſchen und Aeſthetiſchen 19

B. Studien aus den Jahren 1851—1855.

Romeo und Julia 23
Julia von Hebbel 24
Emilia Galotti 27

Seite

Polyphoner Dialog 29
Konradin von Klinger 30
Die Zwillinge von Klinger 30
Macbeth. — Stimmungsvorbereitung 32
Richard II. 38
Das Theatraliſch-Dramatiſch-Tragiſche 39
Charakter und Leidenſchaft. Epiſch und dramatiſch 41
Das Schauſpieleriſche in Shakespeare 42
Hamlet 43
Julius Cäſar 46
Der Vetter von Liſſabon von Schröder 48
Tragiſcher Charakterconflikt 55
Wallenſtein von Schiller 56
Don Carlos von Schiller 61
Kabale und Liebe von Schiller 64
Hauptunterſchied zwiſchen Shakespeare und Schiller 67
Julius von Tarent von Leiſewitz 74
Shakespeare und die Alten 76
Das Peinliche in der Tragödie 76
Dramatiſche Technik Shakespeares 78
Die Räuber von Schiller 78
Tragödie der gleichen Berechtigungen 80
Charakter- und Gefühlsſtärke der Helden 81
Hamlet 81
Charakter und Situation 82
Spannung im Drama 84
Oekonomie des Dramatikers 84
Kaufmann von Venedig 86
Ideale Charaktere, Miſchung, Widerſprüche 86
Idealität. Styl 88
Agnes Bernauerin von Hebbel 89
Ariadne von Gruppe 91
Richard III. 97
Timon von Athen 98
Heinrich VI. 1. Theil. 99
Lyriſches und Rhetoriſches im Drama 100

Seite

Lear 102
Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen 104
Hamlet. 105
Spielſcenen 107
Entwicklung der Fabel 109
Idealität von Zeit und Ort 110
Charaktere bei Shakespeare und Schiller 111
Die tragiſche Schuld 112
Typiſche Individualität der Tragödie 114
Tragiſche Spannung 115
Verſchuldung und Kataſtrophe 115
Othello. 116
Fatalismus in der Tragödie. 119
Entwicklung, Styl und Tempo des Trauerſpiels 119
Ebenmaaß von Schuld und Strafe 121

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.

Schöne Sprache 123
Das Schauſpieleriſche in Shakespeare's Dramen 123
Die Motivirung bei Shakespeare. Othello 127
Reinhaltung der Kunſtgattungen 131
Verhältniß von Poeſie und Leben 132
Ironie 135
Die Elemente des Dramas 135
Shakespeares Diktion 136
Die Nebenperſonen 137
Epitomirung der Natur 137
Entwicklung der Situation 138
Behandlung des Monologs und der Dialoge. 142
Der verſchiedene Ton der Shakespeare'ſchen Stücke. Charakter der Diktion 146
Der ethiſche Inhalt 151
Der Fehler der lyriſchen Steigerung 151
Mittlere Grade des Affekts 153
Einheit bei Shakespeare. 154
Lautes Denken 155

Seite
Das Poetiſche Shakespeare's 156
Ruhepunkte der Leidenſchaft 158
Eindruck der Diktion Shakespeare's 149

D. Studien aus den Jahren 1857—1858.

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen 165
Die Poeſie im Konflikte mit Religion und Moral 166
Tragiſche Schuld 167
Epiſche und dramatiſche Konflikte 170
Falſche Sentimentalität in der Auffaſſung des Tragiſchen . 171
Leidenſchaft und Affekt 172
Dramatiſche und lyriſche Steigerung 174
Künſtlichkeit der Motive 175
Idee des Dramas 176
Das Theatraliſche 177
Zur Lehre von der Gliederung 177
Dramatiſche Charaktere 178
Handlungsſcenen als Zuſtandsbilder 180
Goethe's Werther 183
Apollonius in „Zwiſchen Himmel und Erde“ 184
Dichter und Zuſchauer 185
Popularität. Unterhaltung 186
Technik des Malers, Muſikers und Dramatikers 186
Einheit der dichteriſchen Intention 187
Das innere Drama der Leidenſchaft 189
Typiſches Schickſal 190
Chriſtenthum. 191
Tragiſcher Widerſpruch im Charakter 192
Styliſirter und gemeiner Weltlauf. Echte Popularität . . 193
Tragiſche Probleme 207
Bedingungen des dramatiſchen Lebens 209
Chronikaliſche Erzählung 210
Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent 211
Einheit der Poeſie und Schauſpielkunſt in der dramatiſchen 212
Keine Tugenhelden. Tragiſche Formel Shakespeare's . . 213
Das Typiſche im Drama 215

Seite
Zum Dialoge bei Shakespeare 216
Nachahmung. 219
Einheit der Intention 220
Das Unterhaltende 220
Schiller's Wallenstein 222
Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama 230

E. Studien aus den Jahren 1858—1860.

Die Call-Boys bei Shakespeare 260
Leidenschaft und Affekt 260
Allgemeines über Shakespeare 261
Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung . 262
Der poetische Realismus 264
Subjektiver Idealismus. 269
Künstlerische Objektivität 270
Künstlerische Illusion. 273
Idealer und pragmatischer Nexus im Drama und typisches Zubehör 277
Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung 279
Bei Gelegenheit einer Lectüre Heinrich's VI. 281
Die Flucht vor dem Trivialen 284
Dichterische Objektivität 285
Der Kontrast 288
Dramatische Stoffe 291
Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter 292
Der Kosmos der Shakespear'schen Dramen 294
Der poetisch-tragische Gehalt 296
Die problematischen Dialoge 297
Der Kontrast 301
Das Farben- und Formenspektrum 303
Der Wille 305
Gesprächs-Mimen 308
Schelling über Kunst und Natur 309
Individualisirung des Ausdrucks. 313
Existenz und Bewegung 315

Seite
Ideen und Leidenschaften 316
Die Individualität von Ort und Zeit 317
Die Lästerschule von Sheridan. 318
Maria Stuart 320
Moralische Fassung im Zustande des Affekts. 329
Dichter und Rhetor 332
Charakterzeichnung 333
Das Gefallen an traurigen Gegenständen. 335
Die Braut von Messina. 336
Der Idealist. 338
Die naiven Frauen Goethe's 340
Die organische und mechanische Form des Dramas . . . 341
Naiv und Sentimental im Unterschied von Realistisch und Idealistisch 343
H. von Kleist 437
Die Sprache Luther's 348
Gewissen und Leidenschaft 349
Die Ideale der Gegenwart 350
Die Wirkung des gelesenen Dramas 354
Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe. 354
Schiller's Diktion 355
Shakespeare's Komposition 356
Der mittlere Ton der Charaktere. 359
Gefahren der Reflexion 364
Das Sentimental-Schöne 365
Anforderungen der Phantasie an die Darstellung. 366

F. Studien aus den Jahren 1860—1865.

Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern 369
Die Schuld der Romantik 370
Ueber Lessing. 370
Spannungskünste 371
Die Reflexion 371
Shakespeare und Montaigne 372
Reflexion 375

Seite

Die Elektra des Sophokles 378
Das Spartaniſche 381
Das Verbergen der Maſchinerie. Schuld und Charakter. . 381
Philoſophiſche Dramaturgie 382
Dramatiſche Diktion 384
Künſtleriſches und philoſophiſches Urtheil 389
Viel Lärmen um Nichts 391
Zu Hamlet 393
Dichter, Schauſpieler und Zuſchauer 393
Troilus und Creſſida 397
Hutten's Biographie von Strauß 402
Einfachheit der Maſchinerie 402
Die poetiſche Empfindung 403
Sophokles, Shakespeare und Schiller 403
Der Monolog 404
Emilia Galotti 405
Der poetiſche Organismus 406
Leſedrama und Schauſpielerdrama 407
Der ideale Nexus des Dramas 408
Die primitiven Motive 408
Der poetiſche Realismus 411
Reflexion und Gefühl 417
Verſtärkung des dramatiſchen Ausdrucks 418
Shakespeare und Scribe. 418
Konſequenz der Charakterſchilderung. 420
Lyriker, Epiker und Dramatiker 422
Grethchen im Fauſt 425
Individuelle Orts- und Zeitbeſtimmung 426
Die Auffaſſung der Antike und ihr Einfluß auf unſere Kunſtbetrachtung 427
Realiſtiſche Motivirung 429
Die ethiſche Grundanſchauung. 434
Die Illuſionsmittel der dramatiſchen Kunſt 435
Unmittelbarkeit der Darſtellung 446
Das Typiſche der Darſtellung. 448
Richard III. Die Natur der Leidenſchaft 450

Seite
Die Gesammtphysiognomie eines Charakters 454
Emilia Galotti 455
Antike Tragödie 455
Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung . . . 456
Zu Hegels Aesthetik 456
Der Kaufmann von Venedig 464
Zu Hegels Aesthetik 465
Explikation der Charaktere 471
Merkmale der poetischen Darstellung. 473
Die Handlung und die Charaktere im Drama 476
Zur Behandlung des Dialogs 478
Das dramatische Talent. 479
Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck. . . 480
Das Charakteristische des Ausdrucks. 482
Das Indirekte 483
Das Komische 485
Shakespeare's Diktion 486
Der künstlerisch-dramatische Ausdruck 487
Allgemeine Kunstforderungen 491
Shakespeare und Plutarch 493
Der tragische Widerspruch 498
Coriolan 501
Allgemeine Form der Shakespeare'schen Komposition . . . 505
Die innere Kritik in Shakespeare's Dramen 508
Die tragische Anlage des Charakters 509
Tiberius Gracchus. Shakespeare's Charakteristik 511
Stufenfolge der Künste 514
Die Darstellung des sittlichen Unwillens 515

G. Studien aus dem Jahre 1865.

Objektivität der dramatischen Dichtung. 518
Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation 520
Vorbereitung des Effekts 528
Die Exposition des Othello. 528
Dichter und Schauspieler. Shakespeare's Kunst 529

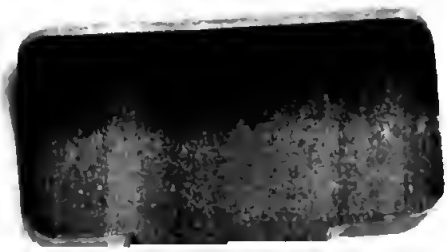
0057060?8

Berichtigungen:

S. CVIII. Z. 9 v. o. ſtatt: ſenſimenſaler lies: ſentimentaler.
„ 27 Z. 10 u. 11 v. o. ſtatt: Odorado lies: Odoardo.
„ 36 Z. 2 v. u. ſtatt: vorführen lies: verführen.
„ 76 Z. 4 v. u. ſtatt: künſtlicher lies: künſtleriſcher.
„ 79 Z. 7 v. u. ſtatt: Mißharmonie lies: Disharmonie.
„ 114 Z. 11 v. u. ſtatt: ſie lies: ihn.
„ 115 Z. 5 v. u. hinter alſo — ſetze hinzu: von.
„ 147 Z. 8 v. u. ſtatt: Enthalten lies: Entfalten.
„ 165 Z. 11 v. u. ſtatt: Erwartung lies: Erweckung.
„ 232 Z. 13 v. u. ſtatt: die lies: der.
„ 298 Z. 10 v. o. hinter während — ſetze hinzu: ſie.
„ 306 Z. 6 v. u. ſtatt: davon lies: daran.
„ 396 Z. 6 v. o. ſtatt: Die lies: Der.
„ 407 Z. 17 v. o. ſtatt: ſeien lies: ſeinen.
„ 445 Z. 3 v. u. ſtatt: Wechaniſchen lies: mechaniſchen.
„ 445 Z. 2 v. u. ſtatt: meſen lies: Weſen.
„ 462 Z. 9 v. o. ſtatt: aber lies: aber.
„ 503 Z. 4. v. o. ſtatt: Tyus lies: Typus.

Benachrichtigung.

Der im Vorbericht erwähnte andere Band aus O. Ludwig's Nachlaß ſoll vorausſichtlich im nächſten Jahre erſcheinen.

Leipzig,
Druck von Metzger & Wittig.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.